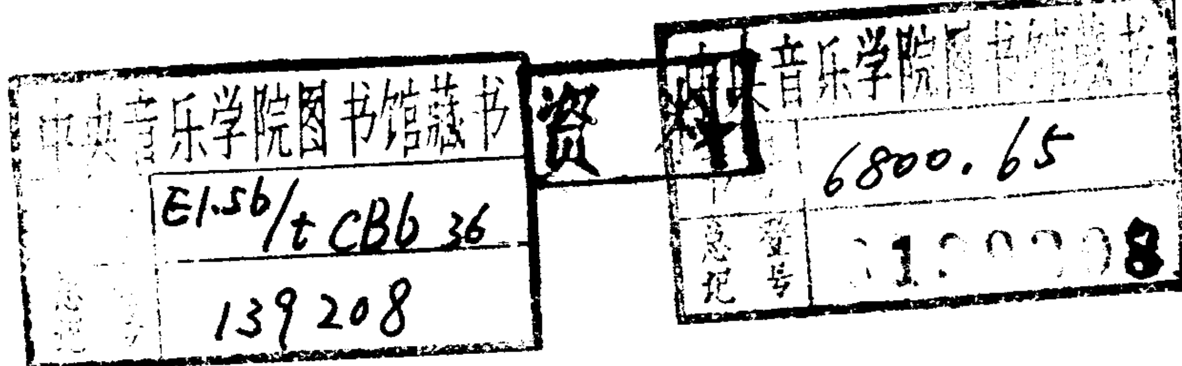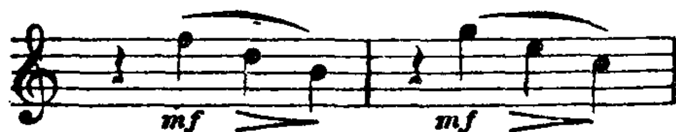


目　次

第一交响曲

第一乐章

小节5和6。第一长笛和第一大管是主要的旋律声部，务使旋律能被清楚地听出来，与此同时其他声部都要保持*p*。



圆号虽然从小节2就开始与大管齐奏，也必须把它看作和声的声部而奏*p*。
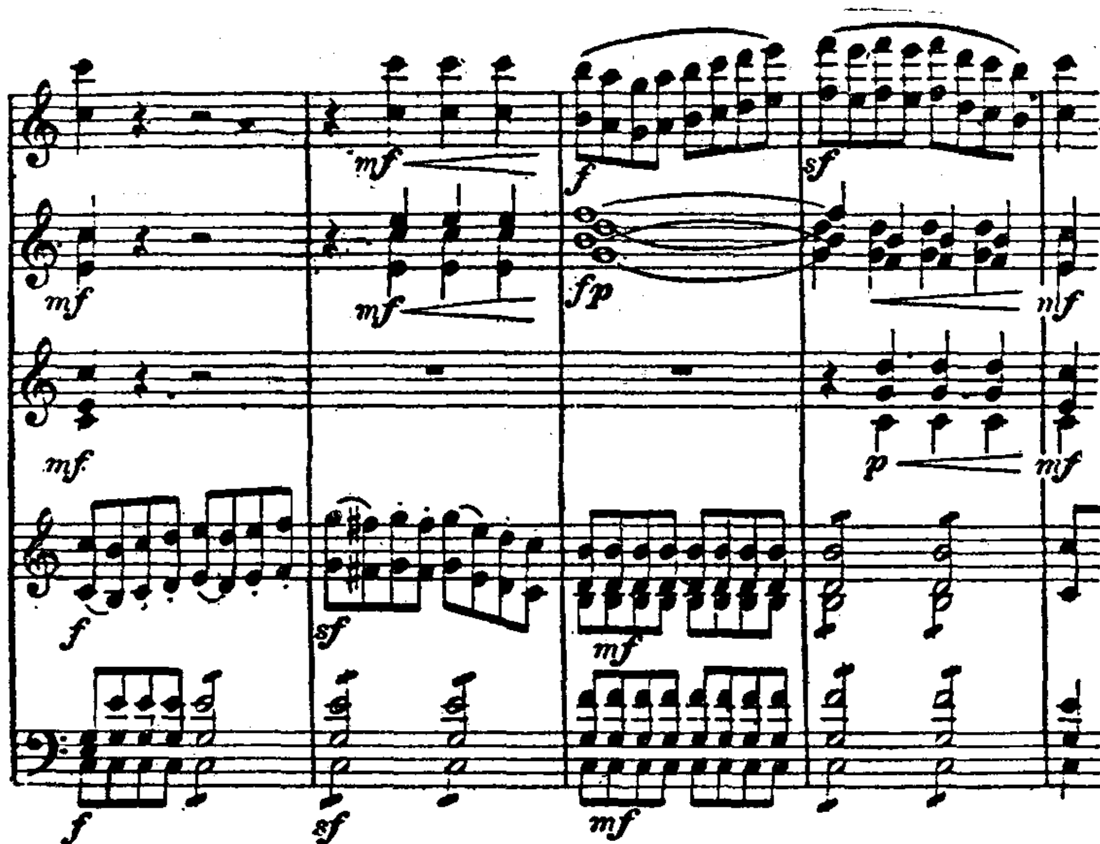
小节12。弦乐器的四个32分音符一般被当作装饰音，这是错误的。它们的总时值必须准确地等于一个8分音符。后面的快板(Allegro con brio)每半小节的时值应等于前面的柔板（Adagio molto）的一个8分音符，这样演奏时，那四个32分音符就具有旋律上的真正重要性了。我这样确定的速度与谱上的节拍机标记并不一致，但这样演奏要比一开始就奏全速更能发挥出主题的特性。速度应逐步增加，至小节31的*ff*达到全速。我必须强调指出，在这一段或其它类似的地方一样，事实上我们只有调剂全曲速度的渐快或渐慢的问题，而不是使速度突变或形成前后脱节。

故意把快板开始时的速度放慢，听起来会很不舒服，然而把开始几小节稍加控制（使主部与前奏部连成浑然一体，它本来就是这样），听起来就会觉得舒服而效果良好。
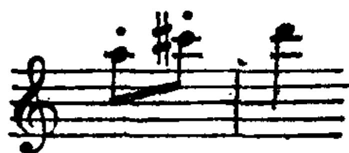
小节 25，27 和 29。每一个 *sf* 都应演奏成 *sfp*。

小节 33—41。在这里由长笛、两部单簧管和第一大管模拟小提琴的一段有被圆号、小号和定音鼓淹没的危险；甚至于弦乐组也会淹没它，如果弦乐器件数众多的话。这样听众就只能听到铜管乐响亮的声音和弦乐组反复演奏的和弦而听不到旋律了。所以我主张改一下记谱：*

* 在正文中，这里第一次提“记谱”(notation)，在序言中也提到过，这个名词在下文还要常用到，它的涵义就是在原谱上增添一些有关音乐处理的标语和符号，如速度术语、强弱符号和术语等。——译者

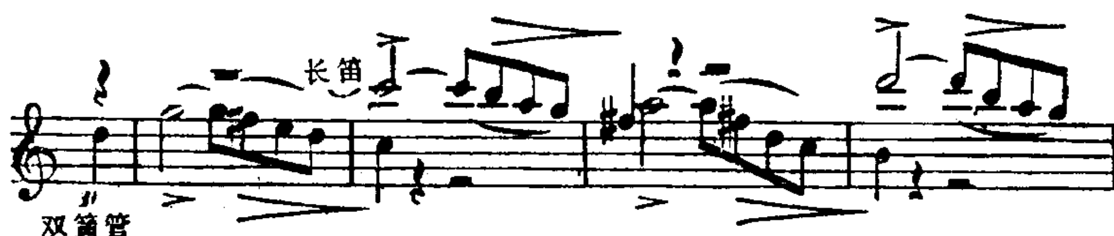


在小节 42，弦乐组仍保持 *mf*，木管乐器在这里与弦乐组汇合。



木管乐器也奏 *mf*，这样后面的三小节才能照谱上的 crescendo 演奏。否则，若将前二例全段都照原谱的规定奏 *ff*，就必须突然减弱才能实行 crescendo，或把 crescendo 干脆牺牲掉。用我上述的办法演奏不但能使正在谈论的各小节听得清楚，而且能使我们摆脱刚才听说的窘境。
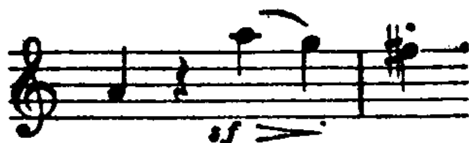
小节 53—56。为了使这一段优美动听，可采用下例的强弱层次。但必须记取，所有的＞都是为了使这一段在悦耳柔和的气氛中显得很活跃；那怕用最轻的压力吹奏也是有害的。
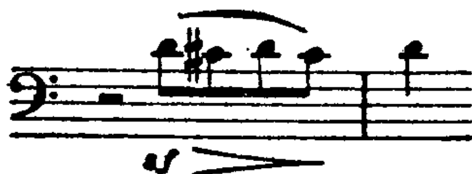


上文关于>的奏法也适用于以后四小节中 *sf* 的处理。它们是 piano 中的 *sf*，不是 forte 中的 *sf*，（必须经常细心遵守的一种区别），因此必须演奏得十分巧妙。*sf* 之后可加上一个短暂的>，这样，长笛与单簧管的一段就可以这样处理：
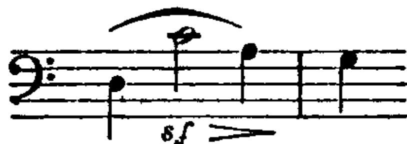


弦乐器这样处理：



第一大管这样处理：



中提琴、大提琴和低音提琴这样处理：



小节 61—64。小提琴、第一长笛和第一双簧管这些带旋律的声部的奏法和上述 53—56 小节一样。

小节 67—68。我主张各声部都这样处理：



但不是在强大的 crescendo 之后突然来一个令人惊愕的 *p*，而是在和缓地使声音逐渐增强之后接着又回到支配前面一整段音乐那个 *p*。

小节 77。从这小节开始，是这部交响乐中一个最有特色的插句。低音部奇妙的乐句、新颖的转调、双簧管和大管诉说般的语调，这些都预示了贝多芬以后的作品特色。为了充分表达这一段的妙处，我认为在 77 小节标上 poco meno mosso（略减速）是正确的。到了小节 85 又开始逐渐加速，持续三小节后，也就是到小节 88，恢复原来的快板速度（Tempo I）。

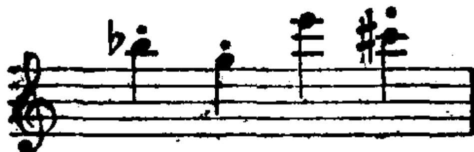
这一段最初两小节中小提琴与中提琴的弓法⌒应继续保持一整段至 crescendo 为止，到这里便可加劲地演奏。

小节 93。各声部都——推进到即将出现的 *ff*。

小节 97。用现代的长笛，这小节便可写成：
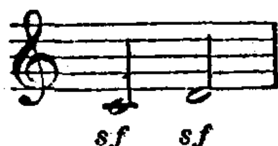


以取代原谱上的



现在我们看到，由于贝多芬从来没有敢给长笛写到超过高音 A，所以常常造成长笛声部出现奇怪的、不正常的旋律进行。

小节 99。第二圆号和第二小号的不自然的跳进，纯粹是因

为当时这些乐器没有低音 D。因此在这小节以及下文将谈到的类似的地方我们可以理直气壮地把它改成:
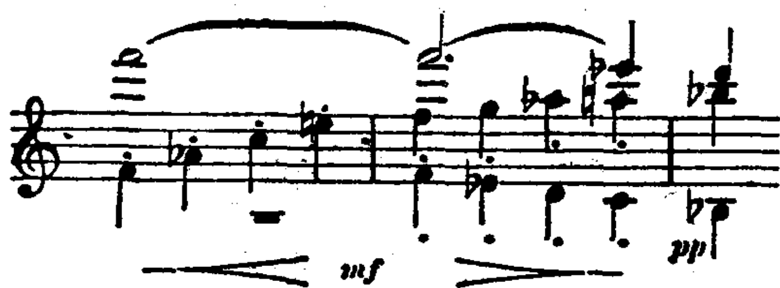


第二圆号在这小节以后的各小节中也可以将 D 改低八度，直到反复记号为止。

我主张这乐章的呈示部要复奏。复奏时第一主题之前既然不再有引子，开头也就不必放慢，可用 Allegro 全速开始，𝅗𝅥 =112 是恰当的。
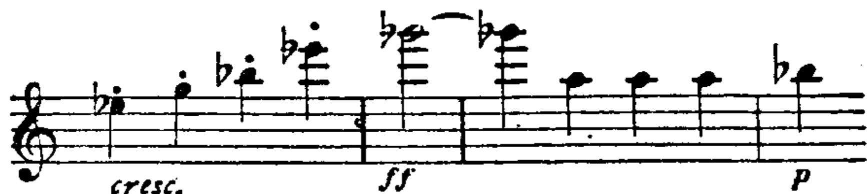
小节 125。各声部都要有一个＜，使音量渐渐加强以达到后面的 *f*。

小节 122—125。这一句是四拍子结构，随着而来的另一句也是四拍子结构，两句互相呼应。第二句尽管是第一句的移位，但需要不同的处理，因为第二句结束在 *p*，代替了第一句的 *f*，第二句走向大调性，代替了第一句的小调性。因此，我在 128，129 和 130 各小节使用如下例的强弱层次。这三小节中第二圆号要把 F 吹低八度，这个音是自然圆号所没有的。



小节 131—135。这几小节由第一长笛奏主旋律，小节 131 和 132 有一个 crescendo，旋律是足够显著的。但自小节 133 以后，由于弦乐组的声势已经增进，并于小节 134 达到 *ff*，第一长

笛的旋律就很容易显得软弱无力，因此我建议让两支长笛同吹这一段。



双簧管在降 E 和 G 两音上的 crescendo 不要太夸张。

小节 136。瓦格纳曾指出过，*p* 紧跟着 *f*，其间不可有任何 diminuendo，特别是贝多芬的作品，更应该注意这一点。我在这里不妨重复说一遍，并稍作补充，*f* 到 *p* 的这种突然变化要在准确的节拍中进行，在 *p* 之前不容许有任何停顿，不许用任何所谓“换气休止”(air pause 或 breath pause)。同时我要公开宣布，我认为在古典名作中——自然也在贝多芬交响曲中——应用这种“换气休止”，是现代指挥手法上趣味恶劣的一个极其惹人厌烦的实例。虽然演奏时应该有艺术上的自由，但节拍的基本脉搏永远不能被打断。这是我对每一位指挥所提的基本要求之一，除非他自愿故弄玄虚，他就应该不遗余力地训练自己以达到这个要求。我完全承认这种突如其来的 *p* 是演奏艺术的一个难题，只有通过细心训练的乐队才能加以解决。

小节 144。即使是最佳的乐队也容易在这小节之后偏快，这一点必须小心地加以避免。下面这小小的动机:



像投射在各声部上的许多光斑，必须非常准确地使之组成一个整体，有如一条用光斑连成的锁链。全体演奏员必须在这十五小节中一直很平静地保持着轻柔的 piano，不要受任何强弱起伏的干

扰。然后到了小节 159，有一个短暂的 crescendo，要演奏得很有力。

小节 160—167。如果圆号、小号和单簧管各声部的 E 都从头到尾地用 *ff* 来奏，那么长笛、双簧管和大管就不可能显示出旋律的真正价值。这个缺点可由下例的奏法得到补救：

小节 178。主题在这里第一次展示其全面光彩，所以于保持有力的表情的同时，须调整其速度，使音乐向纵深展开。可利用 *ff* 前四小节的 crescendo 为预备，在隐约中放宽其节拍。下一个 crescendo 从小节 191 开始，这也是节拍再次略微转速的时机，以便至小节 198 重新恢复原速。但是指挥应该注意使弦乐器奏 16 分音符短小的音形时渐次加强，而不是在标有 crescendo 的地方一开始就奏 *f*。

小节 184—187。第二圆号和小号可以在这里把 D 吹低八度。但小节 191 和 192 则不可吹低，因为吹低了会妨碍第二大管主要旋律的进行。后来的低音 E 虽也与大管发生类似的关系，却不

会妨碍旋律进行，因为这里的旋律已改由大提琴和低音提琴来演奏。

小节 205。虽然长笛和单簧管在这小节第四拍轻轻地进来，我仍认为弦乐器用一个＞是合适的，然后逐渐过渡到下一小节的 *p*。

小节 206—222。上文关于小节 53—68 讲过那些话在这里同样适用，不过乐器有所不同罢了。

小节 230。奏 poco meno mosso(同呈示部)。

小节 238—240。稍快一点点(同呈示部)。

小节 241。恢复原速(同呈示部)。

小节 246。各声部都有＜(同呈示部)。

小节 251 和 252 。如果打算把这两小节的圆号和小号按照小节 98 和 99 中的情况处理，效果就很不妙了。在这里贝多芬并不是没有高音 A 和高音 F 可用，他不用这些音显然是要保留铜管乐器的力量，为加强接踵而至的属音到主音的和声功能之用，把前后两段对照一下，可以清楚地看出这一点。这个例子很有特点，它提出一个警告，说明虽然在一些地方非改动原作的配器不可，但并不是到处都可随便改动。

第二乐章

小节 1。我建议用♪＝104 来代替原谱上的♪＝120。

这乐章的主题很容易成为下面这样轻浮演奏方式的牺牲品：



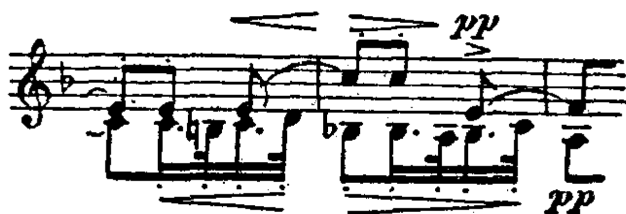
因此我建议，无论主题出现在哪一声部，都必须把一个尽可能轻巧的重音放在各个弱拍上，如下例：



这乐章的其它各段都要这样办，例如第二段的开头：
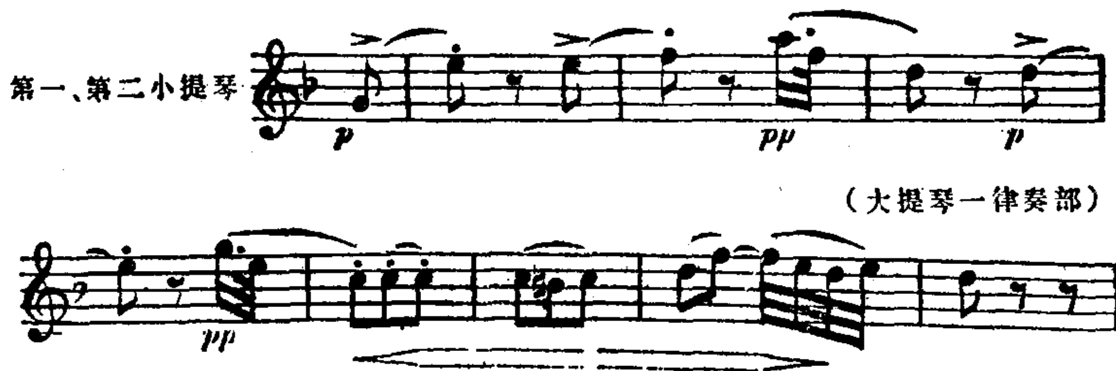


小节 11 和 12。第二小提琴、中提琴和大提琴照下例处理就会演奏得更生动：



小节 16。为了清楚起见，我把从这小节起的长达九小节需要十分讲究的 crescendo 改为 poco crescendo，并在小节 22 写上 più crescendo。

小节 27—34。为了使演奏有生气，很灵巧地按着下例各种指示表演是可取的：
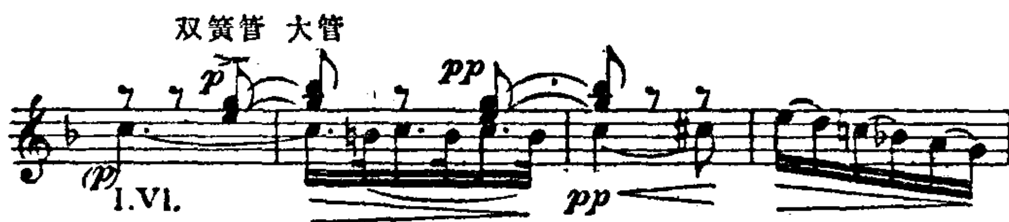


从小节 34 的弱拍起至小节 38 止，第二小提琴、第一长笛和第一双簧管可按 poco espressivo 的要求演奏；同时第一小提琴16分音符下行的一段要奏 *pp*。

小节 57。这小节可采用 diminuendo，后面四小节可以奏得 diminuendo 前的三小节更弱，由此形成一个渐渐消逝的回声。小节 61 的第三拍回到原谱的 *p*，优美地结束这乐章的第一段。

这一段不必遵照谱上指示进行复奏。

从小节 71 起，速度很自然地略为稍快。通过一系列的强弱起伏，大约到小节 87 恢复原速。我照下例的方式处理小节 97—100。



我经常预先提醒第一小提琴不要使末两小节带有伤感的情调。我支持双簧管和大管在这里稍有一点 ritenuto，但我也允许在这两小节就回到原速，不必等主题再次出现才恢复。

主题再现时的伴奏音型由大提琴在小节 101 开始。这段伴奏应极轻柔，所以我写上了*pp*。到小节 113，第二大管、中提琴、大提琴和低音提琴也要 *pp*。
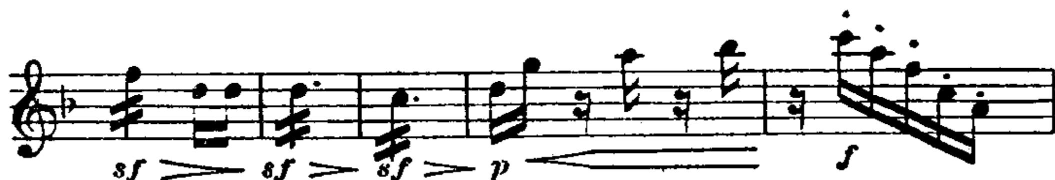
小节 117。此处开始是 poco crescendo，到了小节 122 之后用 più crescendo。

小节 127—138。请参看我上述关于小节 27—38 的处理。

小节 157—161。与小节 57—61 的处理相同。

小节 163 和 164。第一双簧管这一段短小的独奏要富于表情，并有稍明显的 crescendo，但不要减速。

小节 176—180。为了保证这一段的木管乐器的旋律重要性，让们他奏 *f*。如果弦乐器人数众多，可按下例谱上的指示处理：
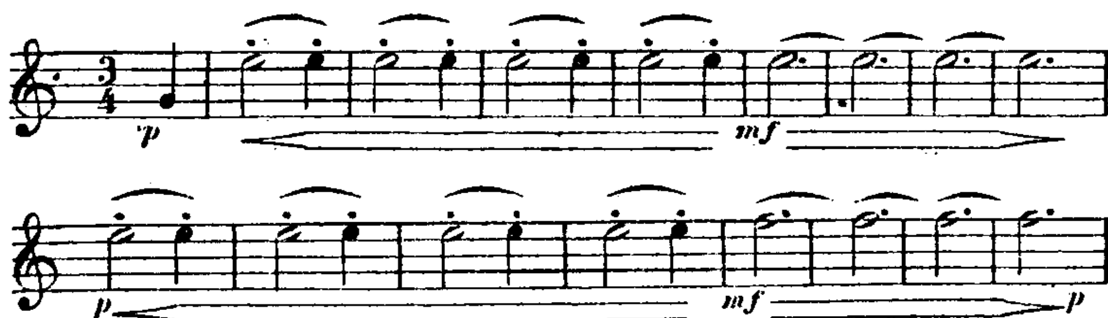


小节 186—190。这四小节是前四小节的反复，应奏 *pp*，与奏 *p* 的前四小节构成对比。各乐器奏 *pp* 的起点不同，长笛从小节 188 起，双簧管从小节 186 第三拍起，单簧管和大管从小节 188 起，圆号从小节 186 起，第一小提琴从小节 187 起，第二小提琴和中提琴从小节 186 的第一个 32 分音符起，大提琴和低音提琴从小节 186 第三拍起。圆号在小节 190 第三拍重新采用惯例使用的 *p*。贝多芬从小节 192 起规定的 *pp*，效果特别良好，若能各为减速，则效果更佳。但在马上就要出现 *f* 的地方一定要恢复原速。

上述各点仅供参考，说不上什么指导。读者可以完全不加以理会，也比盲目追随或任意加以夸张更好。

第三乐章

小节 16 和 17。为了旋律结构上的需要，我让第一和第二小提琴的C和降D(小节 16 弱拍和小节 17 第一拍)奏 *p*，至多也只许奏 *mf*，无论如何要与小节 17 第二拍的 *f* 形成明显对比。我认为这一定是贝多芬本来的构思，否则他就不会有理由在小节 17 第二拍再标上一个 *f*。第一交响曲以具有许多动人的新特点著称，小节 17 转入降 G 大调，这种转调就是新特点之一。小节 19 出现降 G 大调的 *ff*，各有关乐器都要以特别加强音势进行演奏。

小节 80，中段(Trio)。我把这个中段的开头十六个小节按下例谱上所示那样处理。第一遍，木管乐器和圆号演奏如下：



小提琴按照原谱自始至终奏 *p*。但在复奏时，这十六小节以及后面直到复奏记号的若干小节都要奏 *pp*，不要用我在上例所加上的 < *mf* >。小提琴当然也奏 *pp*，也就是比第一遍奏得更弱。小节 102 中的 *sf*，甚至在第一遍演奏时它也只不过是 *p* 中的一个重音，到复奏时则几乎听不见了。

这种回声式的手法我在第二乐章中也用过一两次，但我并不赞成经常用它。它容易使人产生做作的印象，特别在性格严肃的作品中更是这样。在这首轻松愉快、显然在海顿影响下写成的小舞步曲中，我觉得用这种手法还正是地方，但在贝多芬后来的作品中我们就几乎再也碰不到它们了。

复纵线后面的一段一开始不应太柔弱，否则下面就难以再进行 diminuendo了。
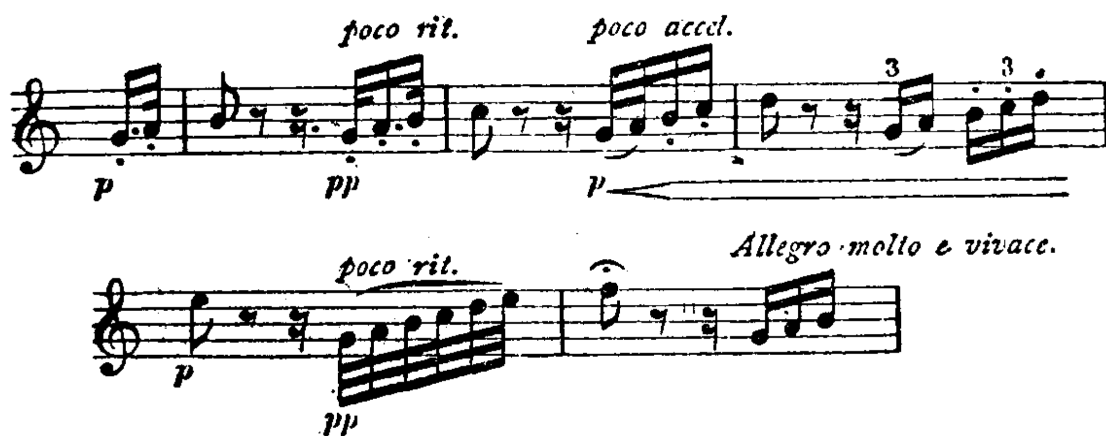
小节 120 和 121。我提出警告不要夸大 < > 的作用，这会产生一种怪诞的效果。

这乐章主部的第一部分实在太短，我觉得只奏一遍就难免不产生一闪而过的印象，所以我主张当奏完中段回头再奏主部时，仍把第一部分复奏一遍。但这种破例的做法只许用于这一首交响

曲，在贝多芬或别的大师任何其他的交响曲中永远不能照此处理。
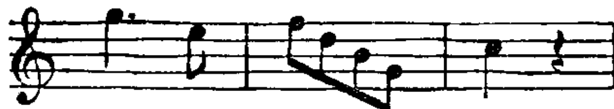
第四乐章

小节 1—6。小提琴加入之前，在 G 音上的第一个延长记号要保持相当长，然后断开，留出一个短暂的休止。下例这段听说彪洛把它演奏得活像一段即兴性质的引子，因为我从未听过彪洛指挥这首交响曲，所以不知道他到底怎样对它处理。至于我，我遵照贝多芬的原谱的指导，作了下例的一些补充:



在 Allegro molto e vivace 这一段，我采用的速度是♩=138，而不是谱上的𝅗𝅥=88，借以避免原来速度必然会造成的匆忙之感。

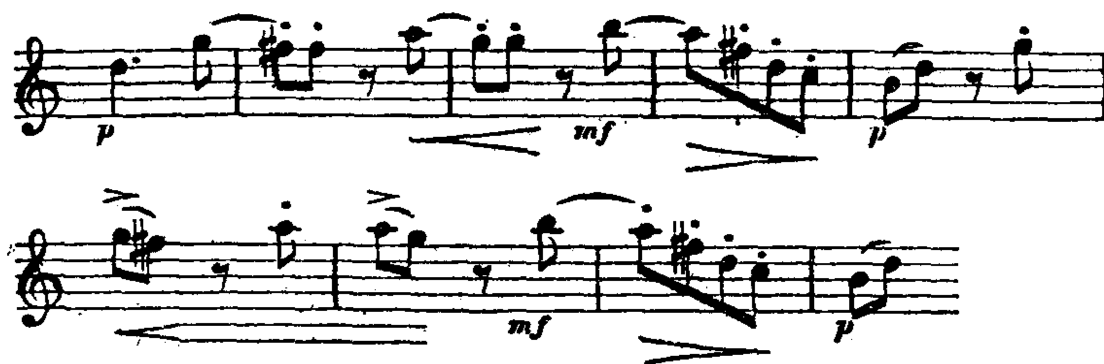
小节 34—36。如果小号、定音鼓和双簧管都照着谱上的f吹奏，则第一长笛和第一单簧管的这个短句就不够明显了:



但是削弱f的强度却会违反这一段的特性，而木管乐器的这种快活、几乎属于滑稽的短句又非常重要，因此我让第二长笛、第

二单簧管、第二大管陪伴着第一乐器齐奏，六件乐器一起吹 *ff*，通过这种办法所要求的效果也就显示出来了。

小节 56—63。第一和第二小提琴演奏这一段优美而活泼的主题时应这样处理：
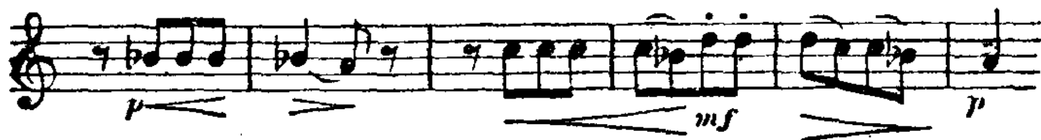


小节 85。第二圆号和第二小号把 D 吹低八度。

小节 96。这乐章的呈示部要复奏。

小节 106 和 107。要注意把这两小节的 *pp* 跟前两小节的 *p* 分清，*pp* 应比 *p* 大为减弱。也要注意小节 108 的 *ff* 完全是突如其来的，小提琴绝不能在 *ff* 之前先来一个 <。为了使这既细致又强烈的对比表达得极清楚，最重要的一点是不要增加速度。为了使这乐章自始至终能够奏得美妙动人，我在这里特意预先提出这一点。

小节 117—121。建议第一小提琴可按照下面这种处理方式来演奏：
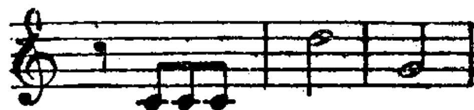


下面一段有引人注意的 Legato 和 staccato 的交替进行，惟有老老实实一直采用 *p* 而不带有丝毫的 crescendo 去演奏，才能产生正确的效果。但一到小节 138，谱上有个 crescendo，这时
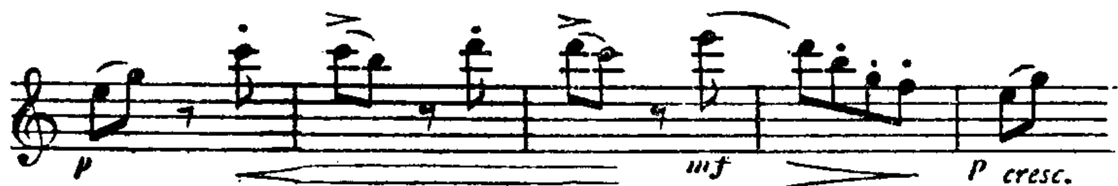
就要多使点劲了。

小节 160—163。十分重要的是，木管乐器的*p*在这里必须突如其来。如果在前二小节就奏 diminuendo 预先准备，全部效果便会被破坏，虽然对于粗心的演奏者来说，预先准备倒是比较方便的。为了免于疏忽，我在小节 160 给长笛、单簧管和大管标上 *ff*，并在小节 162 的 *p* 前面添 sabito 一字。使我惊奇的是，不只一次，而是多次，有人称赞我为这段音乐“制造”了特殊效果。我永远不能理解对我忠实执行贝多芬的指示算有什么“特殊”的，更不能理解怎么在这一段音乐中竟然也用得上其它的演奏方式。这一段全乐队 *ff* 的痛快冲击，最后留下两小节给木管乐器，像一个回声，这时*ff*突然让路于*p*，以便再出现主题，这完全是丝毫不容误解的贝多芬真正的特征。

小节 187 和 188。虽然第二圆号和第二小号的高音 D 多么强烈地引诱着我把它移低八度，我也坚决不这么做。特别当与小节 189 连接在一起时，我更觉得这个D的大跳太有特点了，而吹低八度则是软弱无力的。
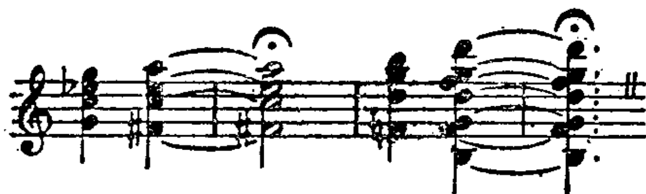


小节 192—199。参阅小节 56—63。下例的八小节（小节 200 开始）当然也就可照这样奏法：



而且按照旋律的性质，还可以比前八小节奏得更加果断着重一些。

小节 234—237。这一串和弦



是和声与旋律紧密的合成体，因此，在第二个延长号以后要断开，第一个则不然，为了避免一种不合适的中断的感觉，它应继续保持短短的一段时间。

小节 246。这里有个 *f* 写在主题的最后第二个音上，它使主题发生一种突然的、不可解释的猛撞。我猜想这可能是作曲家一时的笔误，所以我便在小节 246—247 作了如下的改动，我想这是符合贝多芬原意的：

第一小提琴和长笛

第二小提琴、中提琴、低音提琴

小节 275—277。应该特别指出，双簧管和圆号在这里的 *sf* 都只不过是"*p* 中的重音"，因而必须吹奏得很柔弱。各位有关的管乐奏者必须记住，小节 274—277 一段应奏 *p*，这一段是前面应奏 *f* 的一段的复奏。两个 *sf* 往往把奏者引入歧途，竟然把这一段也吹奏得很响。

第二交响曲

第二交响曲在演奏上所需要提出注意的地方比第一交响曲更少，我在这里所作的改动除其中一段，都属于次要的性质。这首交响曲是那样的单纯，它的乐队色彩是那样地富有光泽而生动，所以演奏时几乎自然会令人产生一种活跃的情绪。快乐的青春、欢欣的热情和不可摧毁的力量，看来这就是这部交响曲的基础。如果怀着暗淡的沉思心情去进行处理，那就等于立刻把它毁了。

第一乐章

小节1。延长记号一定不要断开，在它的后面不能插入任何的停顿。把第一小节和第五小节比较一下就可以猜到这一点，在第五小节，同样的旋律进行是不被打断的。带有延长记号的第一个四分音符要保持相当长的时间，然后指挥直接进入下一个四分音符。这第二个四分音符应马上分为两拍，以八分音符为一拍；整个乐队要保持住第一个八分音符(即附点所代表者)。由于原谱用了附点四分音符，许多乐器在附点后又是休止符，所以这些乐器一定要注意保持住附点的时值，至指挥进入附点后的八分音符时才能休止。双簧管和大管从带有延长记号的D音出发，把主题继续吹奏下去。

节拍机标记♪=84和 Adagio molto 的指示并不适合，所以我把它改成♪=72。

小节 10。这里第二圆号的高音F不宜改低八度。下一小节贝多芬有低音G可用，但他没有用，所以显然这肯定是有它的理由的。也许他要让F和G发出较尖锐的音响，而低八度就会削减这种尖锐的程度。在第22小节两个圆号构成二度音程，这也不能成为理由来更改前一小节的同度。凡是我们看清楚贝多芬只因乐器没有低音才被迫写高八度的地方，把它改低八度总是合理可行的。但在任何其它情况下（例如小节 11），则不宜随便变换音的位置。有脑筋的音乐家对此不难加以识别的，只要他肯不辞辛劳地培养自己对贝多芬风格的欣赏能力。

小节 18。双簧管的 *sf* 比起在它前后圆号的强有力的 sforzato 来，显得较柔弱。我曾听说有人建议用单簧管来加强它。但这并非必要，因为我们观察到这一整段都具有 piano 的性格，圆号也必须配合这种性格而奏得柔和，这样自然就可使得音色较为尖利的双簧管完全保住了它的重要地位。

小节 24—26。中提琴与大提琴的这一段旋律性的乐句应标上 poco espressivo。这两件乐器在这三小节的末尾两拍应稍微 diminuendo，在第27小节的伴奏音型应奏 *p* 而把旋律完全交付与小提琴。

小节 34。Allegro con brio。我主张用𝅗𝅥=92代替原来的𝅗𝅥=100。

小节 73。这是又一次突然的 piano，这种突然减弱是很有贝多芬个人特点的手法。这种突弱不容忽视，也不能在它的前面先来一个 diminuendo，或用一个所谓“换气间歇”使演奏便利。这种情况以后还会碰到，我就不用一一指出了。

小节 120—125。这里我们显然必要在 piano 中演奏 sforzato。标有 *sf* 的音符一定要奏得短促而尖利，与其它标有 *p* 的音符构成对比。

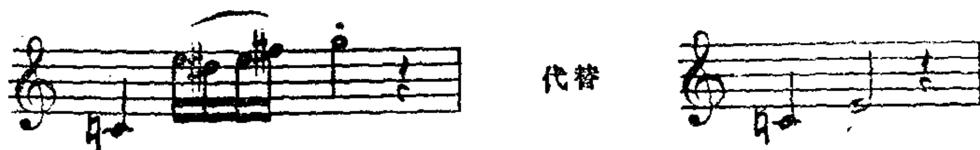
小节 152—165。木管乐器的八分音符这一片段比弦乐器占更重要的地位。从谱上看起来这一点是清楚的，但照现在的记谱听起来却不够清楚。如果这一段弦乐器照着谱上所规定一直演奏 *ff*，则木管组几乎无法听得见。十六分音符这一段：



只用一支长笛，一支双簧管和一支大管演奏，和小提琴相比也嫌弱了。我们不能认为对作品中少数片段进行彻底补救就是对作品的不尊重，上述一段就是这些少数的例子之一。我认为恰恰是出于对这位大师的杰作值得嘉许崇敬心情所产生的迫切要求，我们才有这番举动。关于瓦格纳怎样彻底纠正第九交响曲的某些片段的不足之处，下文还要具体介绍，他的意见是完全中肯的，他写道："解决这种问题，我们必须下决心抉择，是宁可对这样的作品屡听而不得作者想要表达的要领呢，还是采取某些明智的权宜之计，寻求适当的处理。"所以，为了使贝多芬的意图看起来和听起来都能同样清楚，我建议作如下的一些更动。

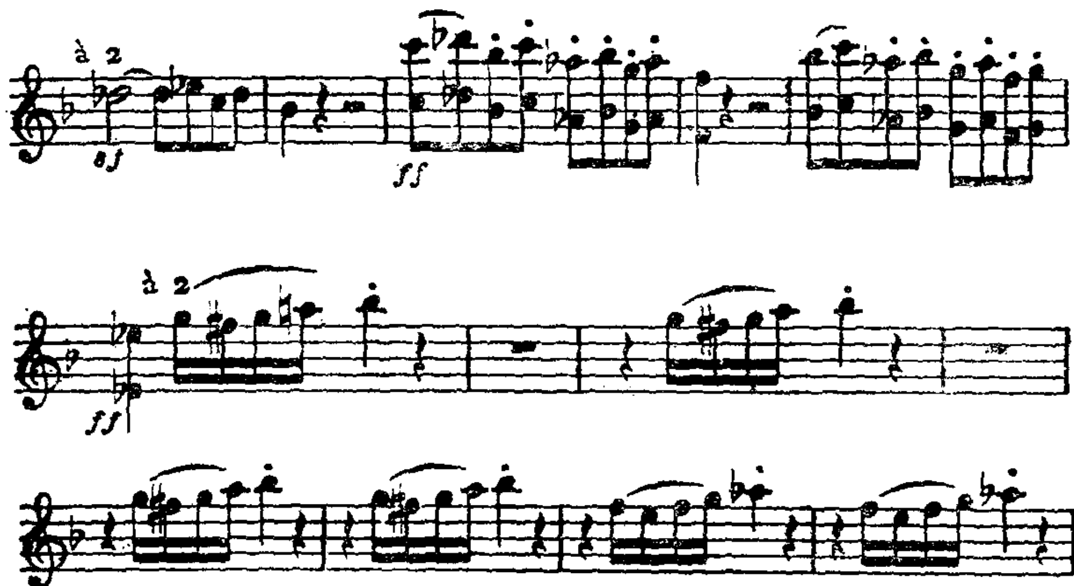
从第 154 小节起第二长笛就与第一长笛齐奏，直至这一段终了。与相应加强了的弦乐的和弦以及其它木管声部相比，第二长笛从 155 小节到 158 小节这一段低音的音调是没有多大意义的，可以毫不犹豫地牺牲这个并不精采的声部以使第一长笛声部得到加强。

在小节 158，第二双簧管的吹奏
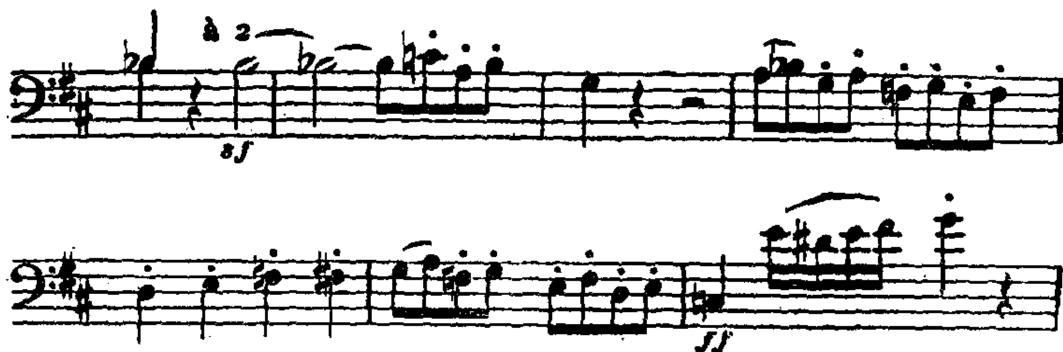


然后与第一双簧管齐奏到这一段终了。

从小节 153 起，两支单簧管可加吹这一段，它们原来在谱上规定是休止的，



第二大管在第 155 ，157 和 158 小节的延续音是无关重要的，因为这些音已分别由圆号或大提琴奏出，或二者同时奏出。从小节 152 起，两支大管可这样吹奏：



第二大管可与第一大管齐奏到这一段的末尾。
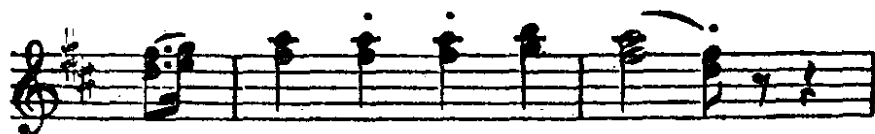
小节 157 和 158 。第二圆号把 F 吹低八度。另外，这一段圆

号与小号所有的 *sf* 都应改成 *sfp*。第 158 小节这些乐器需要一个特强的重音，*ff* 应改为 *ff*>。
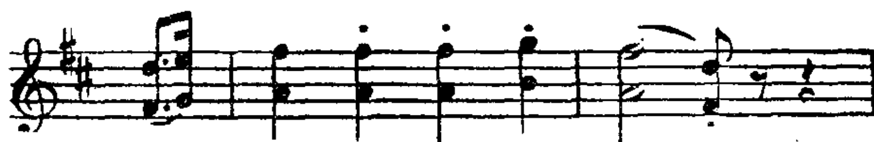
如果有了这些改变和补充之后，木管乐组仍然不够强——这要视它的位置、弦乐器的数量和音乐厅的音响条件等等而定——那么，弦乐组也可在小节 155 和 157 奏 *sfp*，而在 156 和 158 再用全力演奏。

小节 186—194 。甚至最佳的乐队也容易在这一段变得匆忙起来并让 crescendo 过早出现。应该避免这样的情况，因为它将或多或少地损害这段音乐的娇媚。

小节 254—258 。我们期待的是



而不是



但由于贝多芬素来有在复奏时喜好改变其主题面貌的特点，所以我们不敢擅自改动这段原谱。

小节 292—297 。请参阅上文关于小节 120—125 的意见。

小节 318 和 324 。一定要认真遵守这两小节中的力度术语，就是，第二小提琴和中提琴在 318 小节末的四个十六分音符，以及双簧管和第一大管在 324 小节末的四个十六分音符都必须奏 *ff*。一定要等下一小节第一个四分音符出现时才奏 *p*。这些十六分音符在主题上很重要，但往往因为奏者提前出现 *p* 而被埋没了。假如这些十六分音符虽然奏 *ff* 却还不够突出。那就可在指挥的安排下减轻该小节后半部其它乐器的音量。

小节 324 。这小节后半部奏和弦的乐器可用>—，以使双簧管和大管奏的十六分音符音型听得更清楚。
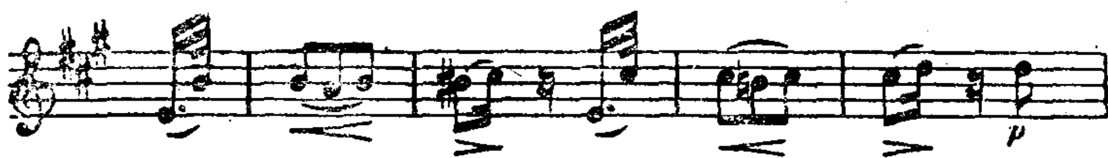
小节 335 。我建议在这里出现的小号要奏 *mf*，并奏 crescendo 直到下一小节的 *ff* 为止。

小节 342 往后。小号吹奏的自然音常会在古典交响音乐中产生一种嘈杂难听的“叫声”(blare)，在贝多芬的交响曲中尤其容易产生。因此有必要禁止小号奏者老是用全力吹奏，即使在 forte 的片段中也不能总是这样，而要保存实力用于即将到达高潮的点上。技术老练的奏者会感觉到在什么地方该如何处理强弱的层次。那些还没有足够良好感觉的奏者，应由指挥加以指导。如果逐一指出每个片段如何处理，不免要耗费过多的篇幅，因此我只想举一两处作为举一反三的实例。例如从第 340 小节起，小提琴的跳跃进行和低音部的音型之间的壮丽对比是这一段的特色，所以我让小号和定音鼓从 340 小节起就用略为减弱的力度奏 *mf*。第 346 小节所标的重音记号是极其自然的，应该照办；之后，小号与定音鼓又要吹 *mf*，并在第 348 和 349 小节略有 crescendo，以便接下去极其辉煌地奏出最后那段嘹亮的军乐。上文所述处理这些最响的乐器的方法，常常使这些较长的 forte 乐段染上一层极其可爱的色泽；反之，如果让这些本来已经很响的乐器一成不变地奏 *ff*，那就只能产生出一片极不合乎艺术要求的嘈音。

第二乐章

小节 1 。我采用♪＝84 以代替原来的♪＝92 。

小节 17—20 。弦乐应该如下面那样细致地处理句法：



小节 25—28 。单簧管和大管在这一段的句法应该与弦乐器同样处理，与此同时弦乐与圆号都奏得相当 *pp*。

小节 41 和 42 。第二圆号从弱拍起把 F 都奏低八度。

小节 45 。指挥要自己作出判断，这里的 *pp* 是否由第一圆号独奏更好；如果这样，第二圆号将在下一小节 *ff* 时才参加。

小节 48—50 。第一小提琴这一句的表情要处理得像下面那样柔和而生动：



而接下去那个三十二分音符变奏务必始终不变地保持 *p*。

小节 87—89 。第一单簧管和第一大管要吹得稍为突出一些；可以给它们标上 *mf*。在第三小节开始 diminuendo，继续渐弱到下一小节的第一个四分音符，这个音符应奏 *p*。后面有类似的一段，即小节 251—253 ，也这样处理。

小节 108—112 。这句优美的经过句要做到几乎觉察不到地略略放慢一点速度；下两小节的 crescendo 达到 *f* 时又引回原速。与此相类似的一段——小节 118—125——也要这样处理。小节 117 ，长笛、双簧管、大管、圆号、中提琴、大提琴和低音提琴所奏的 E 调小三和弦应加上表示 staccato 的小点，要奏得短促，以避免其中的 G 音与第二小提琴声部随即出现的升 G 音发生冲突。

小节 128—135 。为了使其它声部显得比较突出，第二小提

琴和中音提琴反复演奏的C音要稍稍减弱音量(*mf*)，到小节 136 才以全力奏 *ff*。

小节 154—157 。前面有一段长达十一小节的 crescendo 配合着旋律与和声的变化推进到 *ff*(小节 149)，这自然会导致速度的加快；在小节 154—157 可用 poco ritenuto 的手法，渐渐地使主题恢复正常的速度。

小节 174—178 。请参阅小节 17—20 以及 25—28 。

小节 212—214 。请参阅小节 48—50 。

第三乐章

小节 85 。把中段(Trio)奏得比主段稍安静一点是可取的；这样有利于中段的优美主题，也有利于具有特性的内声部(弦乐组升F大调那一段)。整个乐章都应仔细避免出现任何的急促之感。
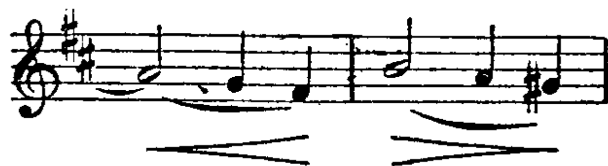
第四乐章

小节 1 。我用 𝅗𝅥 =132 代替 𝅗𝅥 =152 。

小节 12—18 。如果认为第一长笛、第一双簧管和第一大管在这里的声音还不够响亮，可用它们的第二乐器奏同度来加强。无论如何，我要求圆号和小号在 *f* 和 *sf* 之后要把声音稍微减弱，除非有关演奏者凭本人的主动精神能够有真正足够的理解去这样做。在最后一小节的末一个四分音符，再一次进入十足的 *f*。以上所述对小节 196—202 同样适用。

小节 26—29 。大提琴、第二小提琴和中提琴应该用 espressivo dolce 的表情来奏；单簧管和大管在小节 32—35 也要照样
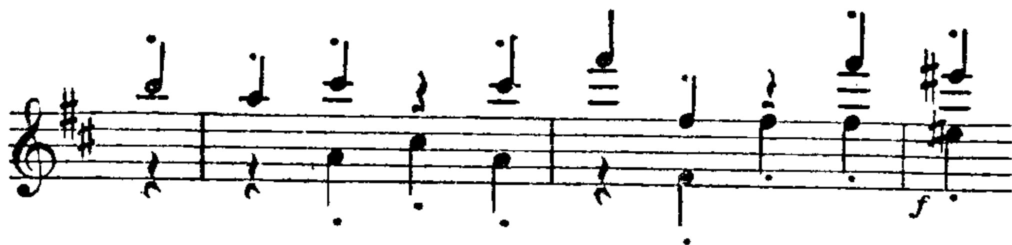
那么做，同时弦乐组用 *pp* 为它们伴奏。在小节 30—31，我让整个弦乐组的句法按照下面谱上那样处理：



这一切都是怀着一种使乐章增加高贵的兴奋气氛而不是非艺术化的做作感情的意图去完成的。从第 32 小节到第 36 小节第一个四分音符这一段，只要让第一圆号单独吹奏大概就够了。

小节 140，142，146 和 148。当你觉得音响上有此需要时，第一长笛和第一双簧管都可用它们的第二声部一起齐奏来加强。

小节 151。为了使木管乐器的声音不致被淹没，最好这一段一开始只用 poco crescendo，如弦乐组人数众多，就更需要这样；直到小节 155 才引进充分的 crescendo。这时长笛和双簧管都可用第二声部来重复，例如：



小节 165—167。这里长笛和双簧管不能用两支同时吹奏，因为往后一点第二长笛和第二双簧管都将以很有特色的面貌出现；极其重要的是圆号在每次吹出 *ff* 和 *sf* 的全音符后都要使声音有所减弱而变成 *ffp* 和 *sfp*。圆号和小号在第 171 和 172 小节也应如此处理。在第 177 小节之前不能用充分的 *ff* 吹奏。

小节 210—219。请参阅小节 26—35。

小节 252—255。一个阴暗的小调式的音调突然打乱了这首交响曲的狂欢气氛，好像某种可怕命运的预兆。我把 *pp* 应用于

深沉的圆号、小号和定音鼓，它们奏出了这一种奇妙的声音，控制了整个乐队，而且当时使这四小节可能奏得显然比前面用大调式的那段更为柔和。由于这种手法，使下面具有力度变化而在268小节到达欢乐的*f*这一段产生了更显著的效果。第267小节的*sf*只须略为加强就可以了。后面的一句中弦乐组从*pp*开始，应该极其细致地奏出 crescendo 的声势。因而最好把弦乐各声部的*p*删去。

小节 306—312 。为了使木管乐器能在弦乐器的狂涛中站稳，也许有必要从305小节的弱拍起就使两支长笛和两支双簧管齐奏。当圆号和小号进来时（小节 310）也可使两支大管齐奏两小节，而不必让第二大管闲着。关于如何在演奏贝多芬交响曲的大型乐队中重复木管乐器的问题，在下文还要详细论述。

⑲

小节 335 和 337 。两个延长记号都要断开，在短暂间歇之后再接下去演奏；小节415的延长记号也这样处理。

小节 362 。这里有个*pp*，前面有个历时四小节的$>$。然而既然在$>$之前也是*pp*，可见$>$之后的*pp*是按乐队所可能发出的最轻微的音响来设计的。特别重要的是弦乐组单独演奏的六小节（小节 366—371），要给人以屏息以待的感觉，然后高兴地解决于小节372的一个宏伟的二四和弦。

小节 415 。延长记号后的八小节应稍放慢速度，放慢的程度是非常轻微的，我几乎可以说是“隐隐约约”的；然后当达到*ff*（小节424及其前面的弱拍）时，就可恢复正常速度并一直保持到底。

第 三 交 响 曲

演奏第三、第五、第七和第九交响曲时，如弦乐组较大，倍加木管乐器是合理的（四支长笛、四支双簧管、四支单簧管和四支大管）。《田园交响曲》的某些部份也可以这么办。加用乐器的目的不完全为了加强，更多的是为了清楚。我希望在我加倍使用的地方将会具体说明这个问题。凡是碰到响亮的段落就加倍乐器，这是不够妥当的，是原始的办法，往往害多利少。我们必须小心地、合乎艺术需要地选择有利的地方实行加倍，并明确记在乐谱上。此外我们将发现不是所有的木管都可以同时加强，有时只可加强一两个声部，甚至只加强某乐器的第二声部。我的具体做法是：在开始加强的地方写一个“D”(double 即双管)，在停止加强的地方写一个“S”(single 即单管)。外加的演奏员可坐在主要演奏员旁边，同看一份乐谱(第一声部或第二声部一样)，必须要他们极其严格地遵守指示，只许在D到S的范围内演奏，此外不许多奏一个音符。小型乐队当然不存在加倍木管乐器的问题。因为这会与弦乐器不成比例。我的这个建议只是对那种有十六个第一小提琴，八个低音提琴的大型乐队而提出的。
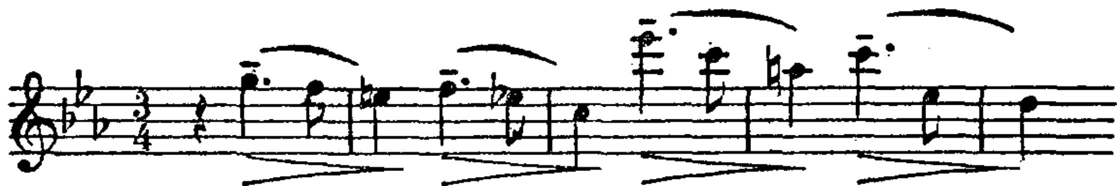
第 一 乐 章

小节1。节拍机速度是♩.=60，速度这样快，以致好多段

音乐，例如第 186 小节小提琴奏的音型就会无法奏清楚。再说，如果始终不变地按此速度演奏下去，整个乐章就会出现仓卒甚至于轻浮的弊病，那是与它的本来性格完全相反的。因此我把乐章开始时的速度定为 𝅗𝅥.＝54 左右，但这并不是说全乐章中各部份都不能奏得更缓慢些了。还要指出，这个记号并不表示全乐章从头到尾都按每小节打一拍那样来指挥。这种指挥方式对于许多段落是十分合适的，但也有另外一些地方应以四分音符为一拍，或者至少也必须把第一拍和第三拍划出来。在这种情况下，旋律的表情和活泼的节奏将是最好的向导。

小节 45 。第二圆号和第二小号把D音吹低八度。

小节 45—54 。这里，还有其它类似的地方，凡旋律被拆开，分为若干小句，由不同的乐器相继演奏时，各短句中的附点音符一定要小心地保持足够的时值，八分音符不可过短，各短句的最后一音不可太强，它应比前面两音弱些，并且逐渐消失。这可用下例中的写法表示：



例中的“—”不可与第 53 和 54 小节中的 *sf* 相混，这些 *sf* 只属于这两小节。很轻微地放慢速度，以避免旋律进行产生急促之感，这是合理的。但这必须使人产生这样一种印象，认为这只是指挥感觉上的产物，而不是故意造作的。如果不能做到这一点，倒不如干脆不要改变速度更好。

从 47 到 53 小节，指挥应决定是否只让一个圆号吹奏好些。小节 55 和 56 则第二圆号无论如何应吹低八度。小节 59 和 60 也

是这样。

小节 77—82 。第二圆号和第二小号把D吹低八度。在小节 79，我建议所有的管乐器从 *p* 开始，在这一小节和下一小节吹奏 crescendo 通向 *ff*。这几小节的表情很容易引起弦乐器在 *ff* 之前就开始强奏，可是按照上述方法处理管乐器会获得作曲家所需要的增强力度的表情，同时不必遏制弦乐器奏得越来越响，在这里如此限制是不恰当的。

小节 83 及以后一段。有技巧的指挥会在第二主题出现时恰如其分地放慢速度，以表现这主题的 Portamento 性格，而不使全乐章的进行受到干扰。放慢的速度可从小节 95 稍微增加，这样就使小节 99 的 *pp* 一段演奏得较慢，这也意味着紧张的情绪已经增加了。以八分音符为单位的运动开始后，通过 crescendo，很自然地引回主旋律。

小节 122 。这小节前面的几个小节中的 *sf* 自然会使紧跟在其后的三个音符略为变弱，因此，这小节需要有一个强有力的 crescendo，以接应跟着而来的 *ff* 的尖锐冲击。

小节 123—126 。贝多芬在这里明显地只是由于受当时铜管乐器的缺陷所限制，未能充分发挥圆号的力量。因此我决定给圆号各声部补充一些音，下例有箭头的音符就是我补充的：
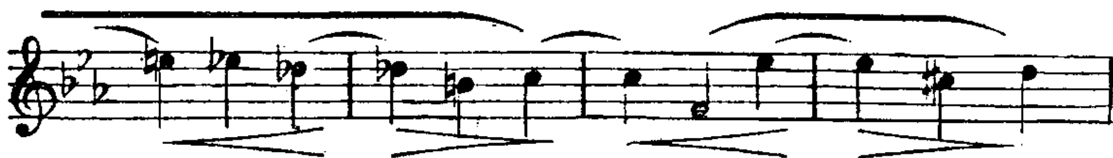
第一、第二圆号

第三圆号

这一段中的小号就不必有什么补充了。如果也有补充，则相

形之下，会使后面类似的一段(从小节 562 开始)小号不停吹奏的有力效果遭受影响。刚才说的一段小号和定音鼓只有几个和弦，我建议只要奏 *mf* 就足够了，如果奏 *ff*，就相对地降低了其它乐器的冲击威力，这冲击显然是要求一直很强烈的。后面的六个 sforzato 和弦到时候可充分地用 *ff* 奏出。

小节 136—139。我建议这样处理第一小提琴和第一长笛：
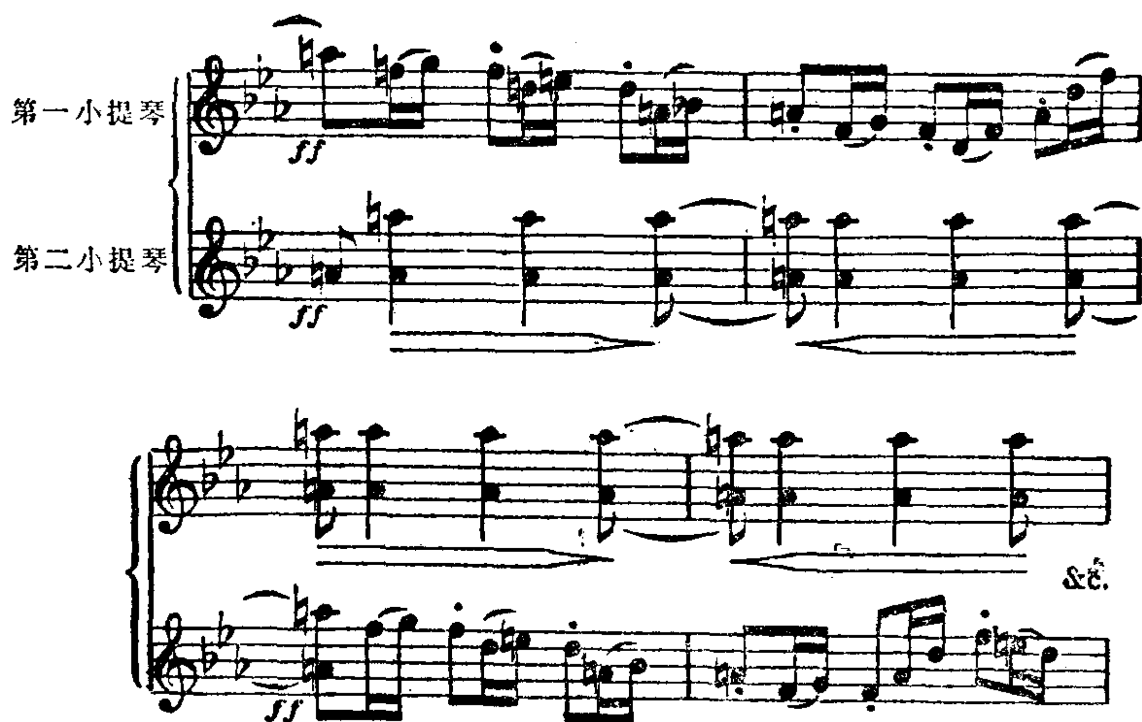


注意轻微地逐步增强，为即将出现的强大 crescendo (小节 140—142)作好准备。

小节 142—143。第二圆号和第二小号把D吹低八度。

我想这乐章的呈示部还是不要复奏的好，1. 可以取消。听众由于不必再次听呈示部而不感觉疲乏，就能更好地接受神奇的开展部和那个不一般长的曲尾的效果。我也常常觉得过渡到 1. 这一段比起这乐章的其它部分较为程式化。2 以后不断的 *pp* 决不可被感伤的表情所打乱，而只能在小节 164 和 165 由于有一个适度的 crescendo 和 *sf* 而稍微加强。如果指挥认为在2. 开头有必要略微改变一下速度，那么他一定要在第 166 小节回复原速。166—177 和 220—235 小节的旋律分散在各乐器上，如何处理请参考上文关于 45—54 小节的说明。

小节 186—193 和 198—205。小提琴上的这一串音型受管乐器的影响并不大，倒是受小提琴自己强力的八度的影响比较大，为了使音型容易听得清楚，我标上了下例这样的强弱记号：



不待细说，大提琴，低音提琴和中提琴应尽可能有力地演奏主旋律。

小节 243 及其后一段。从这里开始到小节 279 的末尾为止，木管乐器的数量可以加倍，这对各声部互相交错模仿和下一段的强有力的全奏都有好处。

小节 248—259 。这一段显得极有份量，我们猜想贝多芬之所以让铜管乐器休止几个小节，是因为没有适合的和弦音可用(他显然很不喜欢自然圆号的那些人工音，所以他坚持尽可能少用这些音)。我以前在 254—259 小节圆号和小号原来休止的地方写了新的声部，并在这本书的初版中印了出来。后来我改变了主意。尽管在这几小节中圆号与小号的响声比前面稀少，但铜管乐器在 260 小节中伴着强有力的定音鼓的出现是何等威风凛凛，所以不应在 260 小节之前先让这些乐器露面，以免影响 260 小节的磅礴气势。这必须算作贝多芬把坏事变好事之一例。因此，这一
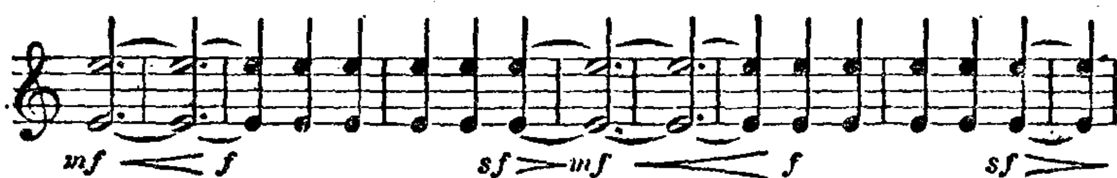
段宜于照原谱演奏，无须更改，同时要尽量发挥弦乐器的威力。248—252小节第二小号可把D吹低八度。

小节284—297，e小调的这一段标了好几个 *sfp*，而在类似的a小调一段则标 *sf*，从这事实得出一个结论，即第二段的感情要比第一段更强烈些，所以第二段不单纯是第一段的转调复奏，而且也预先形成在第300小节开始的那个精力充沛的乐段的一个过渡。由于要使 *sf* 奏得比 *sfp* 更显著，我们有理由在各个 *sf* 之前加一个短短的 crescendo，又在它们后面加一个短短的 diminuendo。
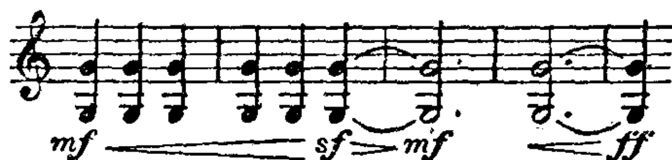


不论加上渐强还是渐弱，都要生动而充满感情，但不要显得做作而夸张。第298小节仍应该保持 *p*，然后在下一小节 crescendo 进入的时候发挥出更大的效力。

小节304—349。我在小号的乐谱上添上这些表情记号：
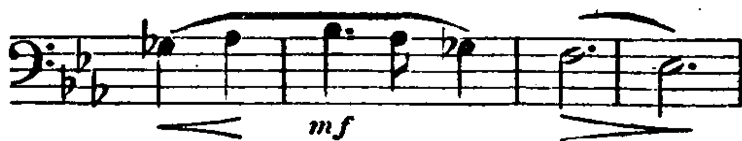


与上例相配合，第316—319小节的小号和定音鼓可用这样的力度层次：



小节330—333。考虑到前面一段木管旋律演奏得极富有表

情，因此我觉得这四小节就应该以温和的 *p* 奏出，不要 < 和 >。那么，整个弦乐组也就可以把 *sfp* 改为 *sf*，随后的四小节可用如下例的力度层次于低音声部：
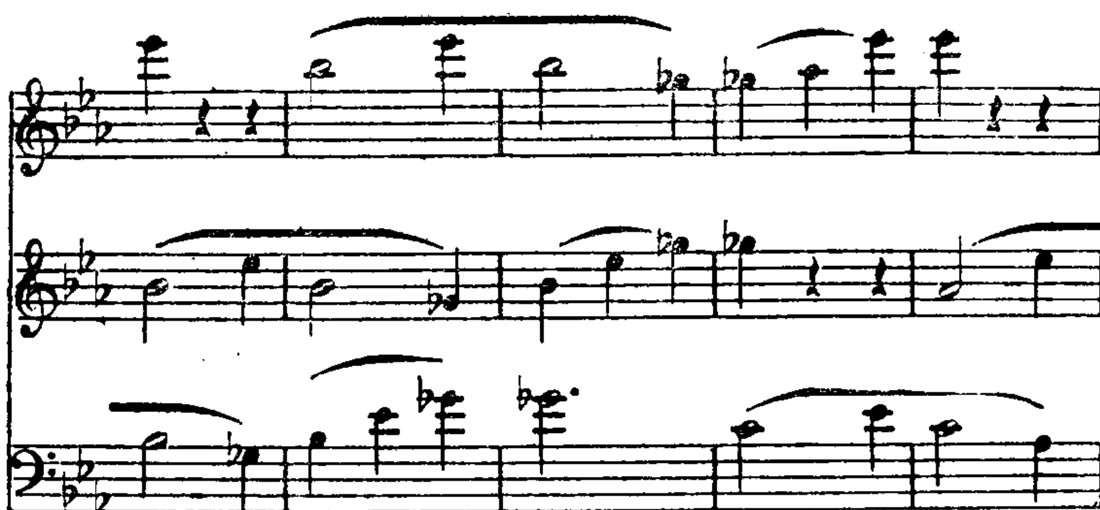


小节 338—361。木管组在这里开始一个奇妙的模仿乐段，与弦乐低音部不断更加顽强上升的进行形成壮丽的对比。各声部并不一样重要。例如，我认为开始时第二长笛比第一长笛更重要，因为它在旋律上和节奏上都是大管和单簧管的严格模仿。所以我建议第一大管、第一单簧管和第二长笛的数量都加倍使用。从第 352 小节起，第一长笛的数目加倍，而第二长笛则只用一支；从第 355 小节起，第二单簧管加倍使用，第一单簧管仍用一支。其它木管乐器都只用一支。如没有外加的乐器，指挥应使上述需要加倍的声部演奏得格外突出。这样我们就获得了下例的旋律设计，它不但看起来简单明了，而且也使整个乐段处理得特别透亮：
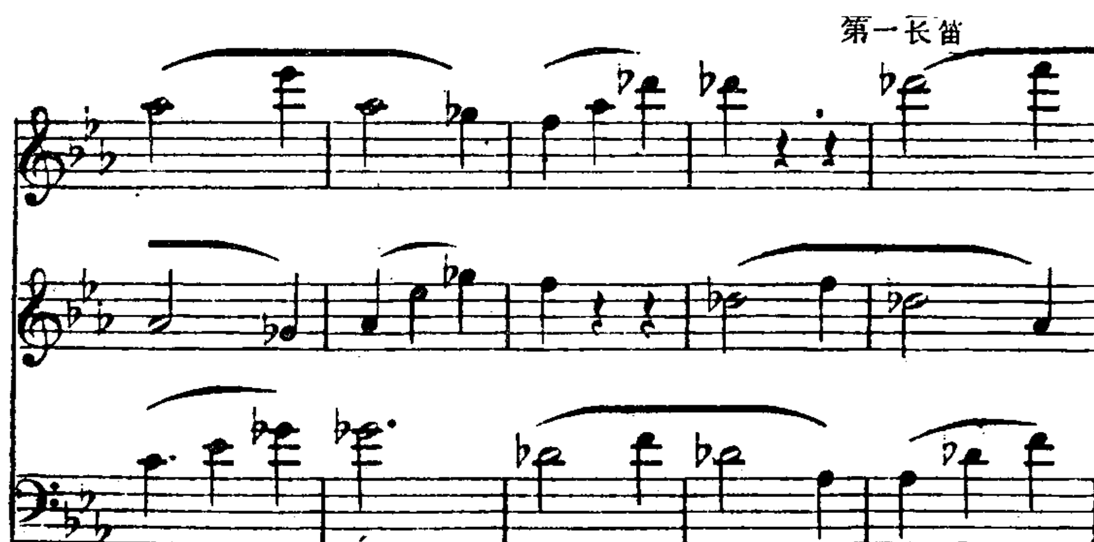
第二长笛
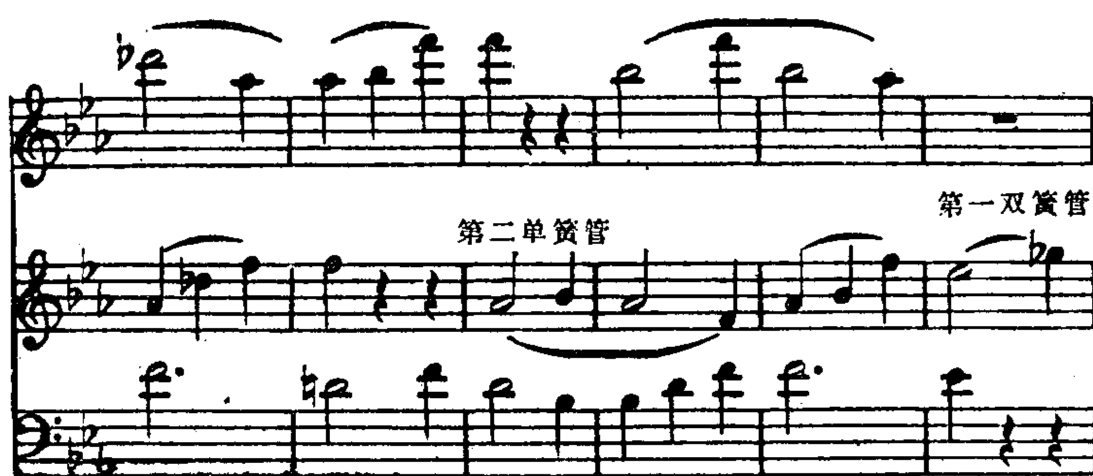
第一单簧管*

第一大管

* 为便利阅读，单簧管用本调记谱。







从第 358 小节(上例的最后一小节)起,只有第一双簧管加倍,其他乐器(从下一小节起)只用一支。从第 362 小节起在奏 *ff* 期

间，所有的木管乐器都加倍；到第 370 小节的 p，各乐器又再次只用一支。

小节 394 和 395 。对于这异乎寻常的两小节是有争论的，甚至有人对它进行修改。瓦格纳想要改进它的效果，于是把第二小提琴的降A改为G，但是他这样做的结果只是更坏。就我所知，他这种奇怪的办法没有被别人模仿过。我也听说有人发表过这种见解，认为这里用的应该是高音降B调圆号，只是贝多芬忘记了标出来。但是，这里只有六小节的休止可让第二圆号改调，而当时的圆号改调需要拿掉一节铜管，再装上另一节铜管，六小节的时间是绝对不够的。我们看到也就在这一段，贝多芬给第一圆号41 小节的时间从降E调改为F调，又给了不少于 89 小节的时间让它从F调改回降E调。我认为这里发生的不是乐器改调的问题，而是作曲家一时心血来潮，使主调提早出现罢了。我没有改动它，并希望今后不会有人觉得需要再为贝多芬的这一奇思妙想而辩解了。

小节 448—457 。参阅小节 45—54 。

小节 482 和 483 。参阅小节 78 和 79（定音鼓的降B要轻奏）。
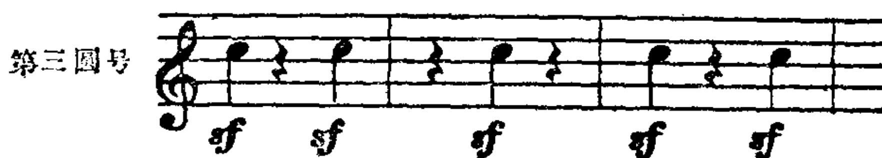
小节 486 及其后若干小节。参阅小节 83 及其后若干小节。

小节 516 。第一长笛的第二个降B吹高八度，原谱写低八度显然是因为当时的老式长笛无法吹出高八度的降B 。我们常有机会发现贝多芬只好写一个在旋律上完全是由于乐器的缺陷而显得古怪的音，没有写这个目前已是任何长笛都能吹出的适合旋律进行的音。

小节 525。参阅小节 122。
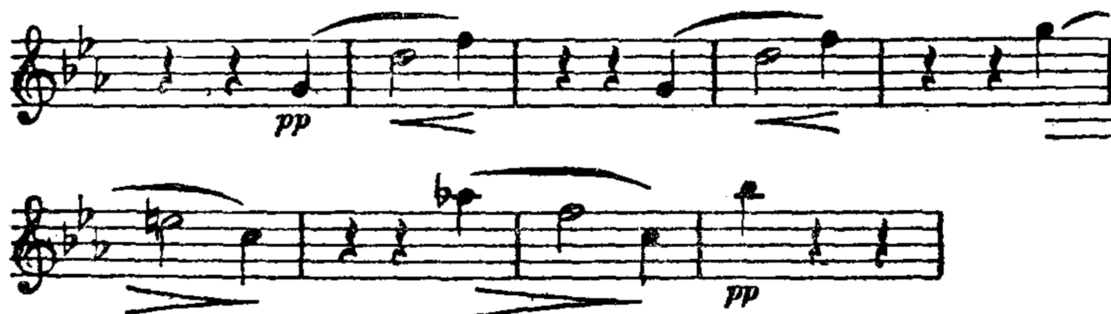
小节 532—534。为什么这里的第三圆号不照第 124 小节类似的一段那样一路吹下去，我找不到任何理由。很可能是抄谱者

的疏忽，也可能是贝多芬自己的差错。因此我添写了下例这些音：
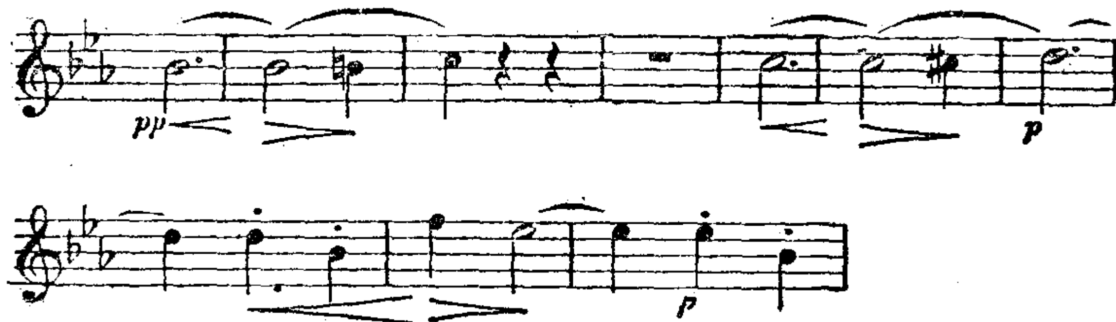


小节 539—542。参阅小节 136—139。

小节 569—577。我把第一双簧管的这一个极关重要的乐句加了力度变化符号如下：



小节 589—595。贝多芬在这一段里给第三圆号写了七个人工音，此举与他平常极少用人工音的习惯形成强烈的对比。显然贝多芬当时手下有个技术高明的第三圆号手，而且这一段的那些音吹起来也没有多大的危险性，因为是和大提琴、第一大管奏的一样。可是这一段证明贝多芬原则上并不有意放弃人工音，只因技术问题而不轻易用罢了。所以我认为如果小心做到不致损害乐曲风格，对某些片断作适度的调整是无可非议的。

小节 605—614。木管乐器的力度层次应该是这样：



小节 619。这里有个 crescendo，它和小节 615 的 crescendo 靠得近，所以我觉得小节 619 开始时最好稍减轻音量，但在这小节之前不必有 diminuendo。减轻音量的结果能提高后面 crescendo 的功效。

小节 640—646。圆号的主题象是对小提琴的模仿，一定要显得突出，但当然不可因此而影响整个乐句 piano 的性质。

小节 655—662。彪洛在这里让小号奏出整个主题:



要是不这样补充，主题的性格便不明显，所以他这样做我认为是对的。
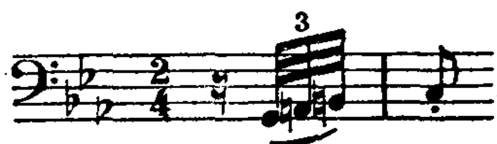
小节 663—664。第二小号把降 B 吹低八度。在第 669 小节贝多芬满可以让小号吹自然音 E (g)或 C(降 e)，可是他有意要小号在这小节休止，所以在这里填补任何音符都是不对的。

从第 651 小节的第二个八分音符起木管乐器可以加倍，(双簧管当然从下一小节起)从第 673 小节起各声部再次只用一支乐器，而到第 685 小节的第二个四分音符，各声部乐器又要加倍使用，一直到底。

第二乐章

小节1. 这乐章虽然写着 Adagio assai 的速度术语，但仍必须保留踏步前进的性格，因而速度太慢了就显得不自然了。但是，原来节拍机标记 ♪=80 的速度快得惊人，这可能是不正确的。我把正常速度定为♪=66，偶尔可加速到♪=72。
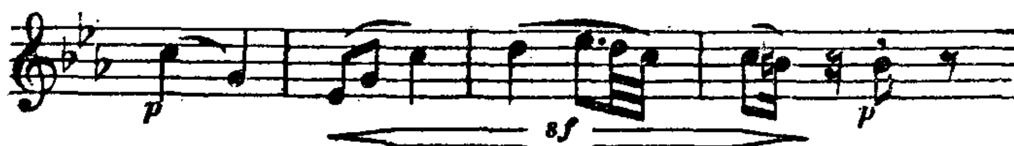
彪洛曾指出，乐章开始时低音提琴的三个 C 音之前都有装饰音，这些三十二分音符装饰音不能这样演奏：



G 音应该是小节的起点，其它各音迅速跟上，合成一个节奏单位。在小节 105 那个类似的乐句当然也是这样。但这里却有一点引人注目：第三个 C 音的装饰音的记谱与乐章开端的那个 C 音不同，而其它各音都完全相同。我不明白这是为什么，但是，我们当然一定要服从大师的心意。

小节 14 和 15 。这里我建议让第一圆号单独演奏。

小节 56—59。这一段的表情证实各声部的力度变化都应该照下例处理：



小节 60 和 61。圆号齐奏 C 音，与此声势相比，第二大管担任的低音声部显得很弱，所以加倍第二大管是可取的，如有可能加用木管演奏员的话，甚至可使外加的两支大管与原有第二大管一起齐奏这两小节。但到小节 62，外加的大管必须停止。如不可能加用木管，那就应该凭指挥的精细的感觉去决定是否让第二圆号吹奏下谱以代替它的原谱：



这样做虽然去掉了低音太弱的恶劣效果，但又使这一段的性格与贝多芬的风格不协调，这也是不可否认的。

小节 69。我常听说可以大大地减慢这一段“maggiore”(大调)的速度，使它感情化，或者也可以稍微增加它的速度使它轻飘起来。但这段旋律是这么纯朴感人，没有丝毫理由去变动它的速度。

小节 74。为了不致使木管组的旋律被淹没，这小节的 crescendo 只宜于由弦乐器适当地表达，如果弦乐器众多，尤须注意不可太响；到下一小节的后半部，即 *ff* 之前两个八分音符的地方，才可以使劲演奏。

小节 89。我相信这样安排是合理的，就是使双簧管和大管在这一小节中轻微地加强一下，接着又在后两小节的 G 音上使双簧管和圆号加强一下后立即减弱，这样的力度层次可以标记如下：



如果这种力度处理能够技巧高明地实现的话。

小节 92—97。为了使木管乐器听得清楚，弦乐组对第一个 crescendo 可以不去理会，而只在标着 sempre più f 处，也就是 *ff* 之前两小节才开始 crescendo。弦乐组第 96 小节那个 *f* 照样也可取消。
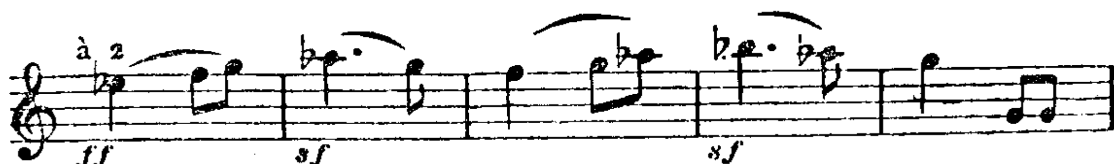
小节 76—79 和 96—99。木管乐器都应该加倍使用。

小节 114—150。演奏这个庄严宏伟的赋格乐段不能有一点点的仓促之感；它应踏着坚强的步伐前进，有如埃斯库罗斯

(Aeschylus)*悲剧中的合唱。

木管乐器一直加倍使用。第二圆号和第二小号在第130和131小节，要把各个 F 音都吹低八度；但在这一段的其它各处应照原谱吹奏。

从135—140小节，第一与第二圆号可与第三圆号齐奏，因为后者实在太弱了，因此，可让它们吹下面这一段而不要休止：



这样，它们与有可能加倍的单簧管联合吹奏，就会奏出这个主题原来应该表现的真正意义。

小节157。第一小提琴的降A，在它的前面已经有 decrescendo，现在要用最柔和的 pianissimo 演奏，然后它要被突然奏起同一个音而闯入的隆隆低音所打断：仿佛有一位天使的声音在空中渐渐消失，却由来自地狱的群魔合唱作出了回答。

小节160往后。这一段用如此简单的手法却能表现令人恐怖的险恶场面，这是前所未有的。弦乐器的三连音所表达的浩大骚动与军乐一般的铜管乐（使我们想起《上帝最后的审判》时吹的小号）形成了对比，这使我认为稍稍增加速度是正确的。如果纯粹照 adagio 演奏，那些三连音就只可能造成嘈音而得不到有力的效果。但此处和别处一样，这种加速只是感觉上有点波动的问题，并不是完全改变速度。

* 埃斯库罗斯（Aeschylus，或 Aischulos，公元前约525—456）古希腊三大悲剧作家之一。相传写有七十部悲剧和喜剧，现存悲剧七部。恩格斯称他是"有强烈倾向的诗人"。他首创三联剧的悲剧形式，使登场的演员由一个增为两个，并缩减合唱，把韵文对白变为悲剧的主要部分，使希腊悲剧渐趋完善，被称为"悲剧之父"。——译者

小节 166—167。这个声势宏大的减七和弦需要用加倍的木管乐器。但从第 168 小节的第二个八分音符起，首先是长笛停止加倍，后来其它木管乐器也都停止加倍。第二小号和第二圆号如果吹低音 F，只会使尖利的效果变得含糊，而不能加强这个效果，所以还是不要吹低八度为好。

小节 173— 178。在这一段我要用两支第一双簧管和两支第一单簧管。假如我有这些必要的外加乐器的话，通过这种办法可使旋律处在乐队其它部份围着它汹涌起伏的当中发出穿透一切的动人的声音。同时我严格掌握住生动的节拍，由于伴奏部份神秘地在颤动着，这说明稍加速度是正确的；稍快的速度又能使第 182 小节逐步进行的 crescendo(旋律中也有)演奏得比前面类似之处(小节 18) 更具热情；甚至到这里我仍不减低速度而保持着强烈震动后的余震，直至大约第 200 小节当较安静的乐句到来时，我才逐渐恢复正常速度。真正的原速在小节 209 恢复，这时，刚才那种感情看来已经全部消失，连回声也没有了。

小节 177—179 和 195—197。第二圆号把 F 吹低八度。

小节 199，只有那些毫无艺术灵感的灵魂才会认为圆号的持续音 C 和木管乐器、第二小提琴的 B 落到一起可能是一个错误。这个明显的不协和音响是贝多芬的特点之一，既不需要改正也不需要为它辩解。

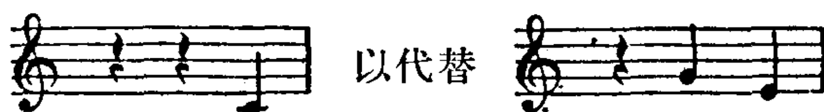
小节 200—203。请参阅小节 56—59 所叙内容。

小节 204—205。虽然在这里已经有大提琴和低音提琴在演奏 F 和升 F，可是加强第二大管还是必要的。这里木管乐器的和弦脱离弦乐器而独立，木管低音如果在这里太弱，效果是不会好的。

第三乐章

小节 167。中段必须鲜明而富于活力，速度不要有任何的改变。

小节 224。完全从实际意义出发，我相信让第二圆号这样吹奏是合理的：



因为我从经验中已经学到，圆号这样起奏比较准确，反之，使第二圆号与弦乐器齐奏就没有什么实际意义。但是，我不愿劝告任何人也作这样的修改，除非他能够问心无愧地这样做。

小节 254 后第一终止中第二和第三小节。有些版本把这三个圆号的和弦加上连线，这是错误的，每个和弦都应该单独吹出。
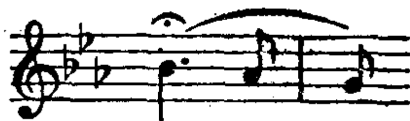
小节 356—370，我们发现这一段第三圆号完全休止，然而在中段(Trio)前面与此类似的一段(小节 102 及以后)这个乐器却是参加演奏的。又小节 371 的第一个音符与有关小节（小节 113)的第一个音符也不一样，这些大概都是错的，因为很难发现这种改变会有任何的理由。我认为第三圆号这一段应该照前一段补充音符。

第四乐章

小节 1。𝅗𝅥＝76 这个速度特别快，我觉得对开头的十小节很适合，这引子具有快乐的开场锣鼓性质。但在延长记号以后，我绝对主张要降低速度。在第 12 小节主题开始时我采用♩＝116，

这速度可逐渐增加到♩＝132为止。

小节31—39。延长音与后面不要断开，这一段的旋律意义是这样的：



所以弦乐器的降A一定要紧紧接上管乐器的降B。

小节55。有些版本把延长记号写在降E之上，而不是在D之上，这是错误的。

小节76—79。第一双簧管一定要比第一单簧管和第一大管更为突出些，后两件乐器用同样的节奏在为第一双簧管伴奏。圆号要用Poco marcato吹奏，这样它们的声部才会被人感觉到带有主题的意义。

小节95—103。我觉得第一个延长记号可以短些更好，因为要考虑注意到第一双簧管演奏者的用气；第二个延长记号更长而有力；二者当然都不要停顿。

小节107往后。我在这里要提出警告，特别反对在这里赶拍子，即使对最好的乐队来说这也是一种巨大的威胁。如速度过快，后面赋格乐段精巧的结构就会被弄得模糊不清。

小节166往后。加倍木管乐器就会使它们出现时产生更为壮丽的效果。到第175小节又必须停止加倍。

小节191—198。长笛独奏一定要用很轻的staccato吹出，但不可太快，以免吹成像一首练习曲，这一段要用最pianissimo的弦乐伴奏。

小节198。虽然弦乐部份原来并没有标有crescendo，我觉得这里用一个crescendo不但是正确的，而且也是表情上的确所需要的。

小节 207—255。这一整段木管乐器都须加倍。

小节 211 往后。我听过这段壮丽的乐段被人奏得使人想起那种既可奏快又可奏慢的匈牙利曲调。不论太快还是太慢都损坏了效果。必须严格按正常的速度演奏，才会获得最好的效果。

小节 256。我觉得当进入 C 大调时（小节 258）速度可放慢一点，通过在前两小节（圆号的 G 音）略为 ritenuto 的办法。接踵而来的赋格段基本上比前面小节 117 的赋格段更为复杂，它也不宜奏得太快（至多 ♩＝126）。
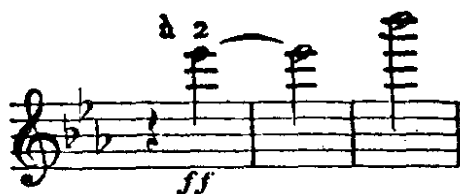
小节 266—277。旋律从第二小提琴过渡到中提琴，再过渡到低音部，因而在力度层次上我是这样处理的：

* 这里最好取消贝多芬所写的 <>，以免妨碍低音部。

小节 292—296。长笛可以用 *p* 来演奏这五小节，其中的 *sf* 不必太突出，但在节奏上一定要奏得极其清晰而饱满。如能有四支长笛，可以齐奏这一段，效果会较好。

小节 303—307。如果弦乐组人数众多，我建议这个乐章应该用六支圆号。无论如何四支圆号总是需要的，每个乐队也都有这个可能。关于在什么地方使用六支圆号，下文再谈。在这一段，圆号需要明显地突出，第一圆号可与第三圆号齐奏，第二圆号与第四圆号齐奏，这样主题就会显得相当有力而清楚，而声音又较自然。但这里还不需要用六支圆号。

小节 314。我自信能负责让长笛提前在这小节出现，并这样演奏以下两小节：



此外，其他的木管乐器从这里起都应加倍，直至小节 348 进入 poco andante 时为止。小号在小节 316 是与主题一致的，应这样吹奏：
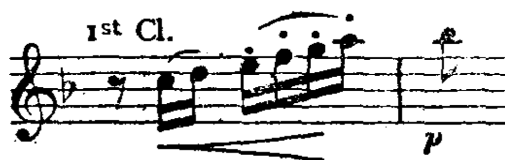
 以代替 

小节 348。poco andante 一段的确不能演奏成 adagio；但所标的速度♪＝108 好象 allegretto，这是不可能的，所以我采用♪＝84 左右的速度。

为了使演奏显得生动，在力度层次上我象下面这样处理，这需要非常含蓄地演奏：
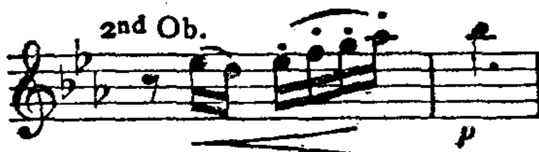
第一单簧管

小节 358 和 359
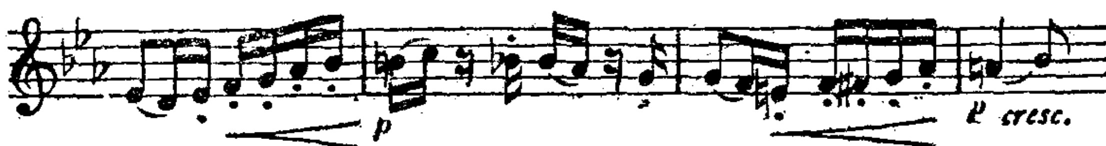


第二双簧管
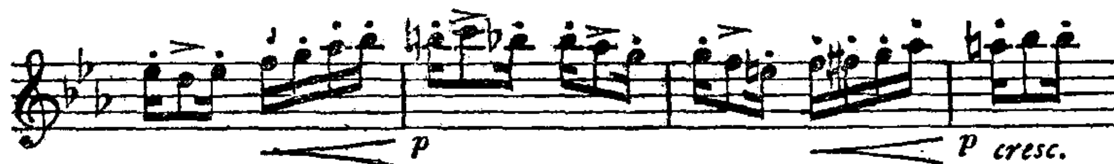
小节 360 和 361



小节 366—369　　　第一小提琴和双簧管



小节 373—376　　　第一双簧管和第一单簧管



此外，从第 373 到 376 小节，第一和第二小提琴、中提琴、低音提琴要以最柔和的 *pp* 来演奏，而大提琴与第二单簧管的三连音则不需要使声音过于压抑。小节 373 和 375 的圆号要把八分音符吹得尽可能地轻柔，否则就会显得太突出了。在小节 377，可在弦乐器谱上加一个 poco crescendo，下一小节就是原来的 *p*。然后到了 379 小节，第一和第二小提琴奏一次强大的 crescendo，从 *p* 到 *ff*。从这里开始，加强圆号的旋律是绝对必要的，但也不能加得太猛，例如使长号与圆号齐奏，那将是不合乎规范的。《汤豪塞》序曲那样的器乐音色并不适合于《英雄交响曲》。但增加第一圆号的数量没有什么不可以，因为这仅是数量的改变而不是质量的改变。如能有六支圆号，则第一圆号可加强到四支。

若只能有四支圆号，则我建议用三支圆号吹奏旋律直至小节396，另一支圆号吹奏第二声部。第三圆号总是与第二小号齐奏，但有两小节不是这样，这里与其仍让它去填空，倒不如让它去加强旋律，由几个圆号齐奏的旋律显得更清楚而更易于理解。从小节 380 的末一个八分音符起到小节 384 第一个八分音符止，如有可能，当然要倍用木管乐器。这一整段如果照上述办法演奏，并把节拍放得宽广一些，就会产生一种非常崇高的效果。

小节 416—420。我原先觉得有必要把圆号和小号的休止填满音符，以充实和声。后来我放弃了这办法，现在我反对原先的想法。这些乐器在小节 418 处进入是很有特点的，让它们不断地吹奏反而会削弱这种特色。可是在这些小节中木管乐器都应该加倍使用。

小节 431。这一段 presto 的节拍机标记♪＝116 显然是错误的，这样做的结果是以 allegretto 代替 presto。我采用了♩＝108。木管乐器可以加倍；圆号也可以加倍，如果能有六支圆号的话。这样，这个伟大的乐章就在辉煌灿烂的欢乐声中结束。

第四交响曲

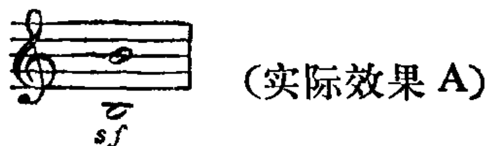
第四交响曲中引起我们注意之点比第二交响曲还要少。把这首作品生动活泼地演奏一遍，不容易发现什么疑难的地方。

第一乐章

小节 1。我用♩=58 代替原来未免太快的♩=66。当转入 Allegro 乐段(小节 39)时，如果每半小节的速度恰好两倍于引子中一个四分音符，那么这种转变的效果就最自然。Allegro乐段的节拍机标记改为𝅗𝅥=126。原谱上的𝅝=80是绝对行不通的。

小节 50。在这小节和其他类似的地方，小提琴的*ff*乐句应毫无疑问地从弱拍开始，而不是从下一个强拍的四分音符开始。(参看第 248 和 256 小节。)

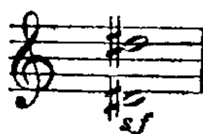
小节 90。圆号和小号在这小节的休止很惹人想把它填满，但这里只好用主音:



而这个主音与低音部构成的声部关系会是不恰当的。

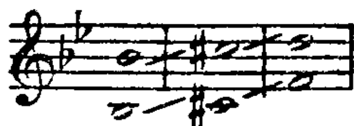


如不用主音，则只好用三度音。



（实际效果升C）

它与高部又发生矛盾



再说，贝多芬在这个小节所有的声部都避免用五度音，我们若用五度音也是不合理的。因此这小节肯定地以不改动为宜。我们所以要提到这个小节，只是为了再一次说明必须经过深思熟虑才可进行任何改动。我在序言中说过，在一些地方我起初认为改动是不可避免的，后来经过仔细比较，得到的结论是：原稿是正确的，任何改动都是危险的，至少是不必要的。

小节107往后。大管、双簧管和长笛奏者在这一段必须很小心，不要赶，也不要把八分音符音型奏得很笨拙，这不但会损害旋律，而且往往会使一些音被遗漏。指挥甚至可以悄悄地稍微放松速度，只要提醒演奏者无论如何不要赶就好。
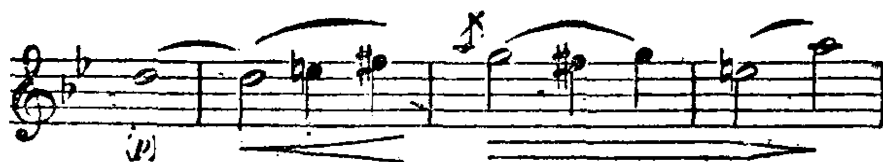
小节183。大提琴和低音提琴的F音（四分音符）显然是错的。（参阅小节453，在那个类似的地方就没有这个相应的音符。）它应该被删去，它只能给人以出现得不合时的印象。

小节185。这段⌐1⌐似乎很重要，因为它相当长，而且它又与前面一段有合乎逻辑的联系。但我近来经常演奏这首交响曲，认识到不进行复奏反而能使全乐章获得更为生动活泼的效果。因此我决定把它取消。
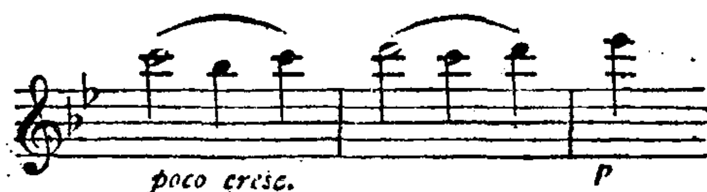
小节202。第一小提琴的弱拍开始当然是 piano。

小节221—240。对于第一小提琴和大提琴，我采用如下的
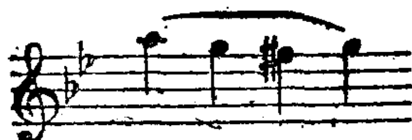
句法：



长笛、单簧管和大管吹奏类似上例的乐句时也应照此办理。在小节 231，我添一个 poco crescendo，然后各声部到了小节 233 一概奏 *p*。



从第 233 小节开始的单簧管乐句在句法处理上应与前面类似的乐句一样，然后在小节 237 开始 crescendo，阔步上升到 *ff*。小节 223 和 227 的装饰音是短小的倚音。我常听到如下那样带有伤感情调的奏法：

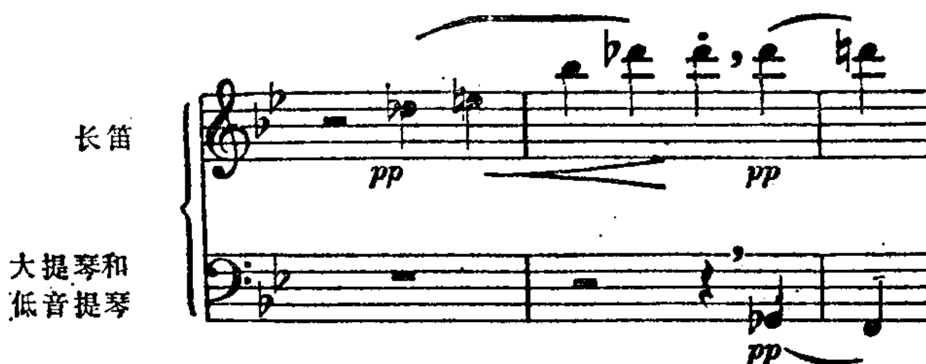


不幸在乐队分谱中也这样记谱，这是错误的。假如这样奏是对的话，装饰音就应该是八分音符了。
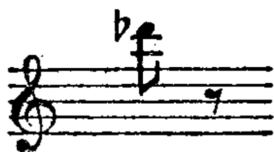
小节 253 往后。音乐表情在这里逐渐安静下来，使速度也同时似乎要放松一些。但我认为不可过于松弛以至于造成一种做得过火的 ritenuto，因为这样就会损害这一段所特有的、有所期待般的性格。我觉得放慢速度可在小节 302、303 和 304 达到顶点。可是当达到 305 小节进入主调的主四六和弦时，便应当立即恢复原速，或者也可利用后面九小节（306—314）为过渡，不知不觉地回到原速。这种富于表情同时又很自然的演奏，其动作

是那样地微妙几乎不可觉察，在许多情况下，语言只能为传达自己的感受于别人的心灵时服务；如果希望获得更高的成就而不是机械模仿，则还要有独立思考的能力。

长笛的这段小独奏（小节 303—305），如果让它具有某种过门的性格，会产生良好的效果。其方法是用温和的 cnescendo 达到第二个降 D；第三个降 D 可用连线连接到下一个 D 音，正如低音部的降 G 用连线连到 F 音那样：



上例中的〔,〕当然并不表示在这里要换气减速，它只阐明句法。假如第二个降 D（第三个四分音符）是这样写的：



它的意义就会容易明白了。

小节 325。这里的 crescendo 无论如何不能提前开始，即使开始后也应逐步地加强。弦乐演奏者往往有一种倾向，老早在八小节前就开始 crescendo，这是不对的。

小节 333。尽管贝多芬在这小节为所有的乐器都标了 *ff*，我仍感觉到这一段渐强的高峰其实并不在这小节，而在主题进来的第 337 小节。我因此采取这样的变通办法：弦乐组照着谱子在小节 333 到达十足的 *ff*。定音鼓在第 333 小节不要使用全力，而继

续在逐步响起来，最后把*ff*放在小节 337。所有的管乐器都以*p*开始，在后四小节中急剧地渐强；在小节 337 达到*ff*。用这个办法，贝多芬在小节 333 标一个*ff*的意图便由弦乐组实现了，但同时音量逐步加强到迎接主题的出现也做到了。

小节 361—364，这里不应有任何改动，值得注意的是，第二圆号恰恰由于缺少自然音可用而其进行却是多么富于该乐器的特色啊。

小节 381 往后。请参看小节 107 及其后。

小节 391—394。这一段旋律和类似的一段（小节 117—120）是有区别的；装饰音的位置有了变化，而且小节 119 是全音进行，这里是半音进行。贝多芬显然有他的理由使这两段旋律写得不同，硬要使它们等同起来是错误的。

小节 402。这里的 B 音是令人惊讶的。我们的听觉本来期望出现一个降 B，和先前的那一段(小节 128)的 F 可以相对称。对于这个奇异而显然变幻莫测的分歧，有一种可能的解释，但我承认这样解释也并不是十全十美的；也许由于事实上接着这小节而来的是降 B 大调，如果在它出现之前尽可能不让主音出现，那末这一整段的调性就会显得更新鲜。在呈示部那一段则牵涉不到主调进入的问题，因为跟着出现的是属调。F 这个音比起升 F 来，也许对于第一部分的结束更为坚定。不论怎么说，贝多芬所以这样写是出于他的坚强意志。毫无疑问，我们不能设想贝多芬在每一个声部都写上 ♮ 是出于偶然，也不能设想他在前一段的每一个声部都偶然地忘记了加上一个 ♯。因此设法使这两段一致起来是一件大可不必枉费心思的举动。

第二乐章

小节1。节拍机标记♩=84。当然是印刷上的错误；它一定是♪=84。但这个记号仍是太快，我建议用♪=72左右的速度。

小节10。在一个标有forte的三十二分音符弱拍之后立即引进Piano是极端困难的。但这个弱拍决不能奏*p*，也不能让两个小节之间有换气式的断开。只有通个反复训练才能获得我们所需要的演奏效果。

小节36和37。为了获得完全Piano的效果，只用第一圆号就够了；第二圆号可从第38小节的低音G进来。

小节58。我想从这小节的第二个四分音符起需要有一个crescendo；第一小提琴crescendo，至下一小节的D音达到高峰，第二小提琴在降C达到高峰，中提琴和大提琴在F音达到高峰。然后通过⟩渐次减弱达到最柔和的*pp*，大管的奇妙的乐句就在如此恰好的光线下显现。

小节90。布赖特科普夫全集在这一小节有一处令人麻烦的误印：中提琴第二个八分音符应该是：



第三乐章

小节1。我觉得这乐章中段(Trio)的最高速度大概用𝅗𝅥.=76就够了；谱上所标的𝅗𝅥.=88会使这段优美的乐段奏得太匆忙。也要注意，主部的𝅗𝅥.=100并不意味着要奏得很快。把贝多芬的谱

谑曲当成类似 Presto 那样的乐曲来演奏是一个大错误，不幸这个错误还很普遍。

小节 121—130。在这一段我也认为让第一圆号单独吹奏为好，当然复奏时也是这样。

小节 141 及以后。我建议这里由圆号单独按 crescendo poco a poco 的力度来吹奏，与此同时弦乐组仍然保持 *pp*。弦乐组可从第 151 小节开始 crescendo，逐步加强，至小节 156 而达到 *ff*。

第四乐章

小节 1。这个末乐章标着 Allegro ma non troppo。如果忽略了 ma non troppo 的要求，却演奏得像海顿交响曲的急速末乐章那样，这个喜人的乐章的幽默感就要遭到破坏。不但开始时要比较恬静，而且要始终保持这种恬静，才不致使那些十六分音符妙趣横生的表演变成了练习曲，才不致使第二主题可爱的旋律失去它的魅力。这个乐章的非常动人之处恰恰在于中庸速度与生动音型的对比之中。它给人以高速度的印象而实际用不着演奏得很快。谱上节拍机的标记𝅗𝅥 = 80 一点也不符合于 Allegro ma non troppo 的要求，我以为采用♩= 126 大概是恰当的。

小节 44—51。我建议这一段的句法像下面这样处理：
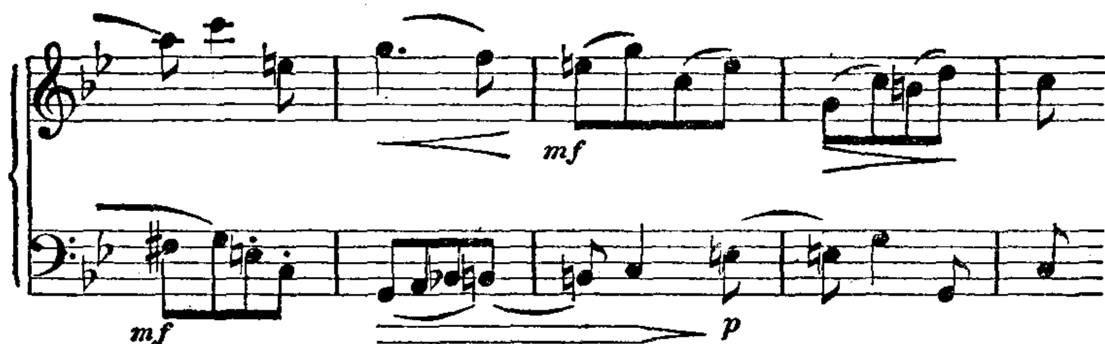
小提琴

p

espr.

大提琴

低音提琴



小节 100。我在近年的演出中为加强全乐章的整体印象着想也决定取消了这部分的复奏。

小节 184—187。这一段对于第一大管来说是极端困难的；如果乐队，或者指挥，或者二者都不作自我控制，听任乐曲急急忙忙地演奏下去，那么，第一大管是跟不上的。前面有重复了两次的四个 sforzando 以及紧接在它前面的短促利落的分解小九和弦，这些都为保持原来的中庸速度提供了最好的机会，甚至可以利用它们把已经变得稍快的速度拉回来，这样，大管演奏员就能够用比较适当的速度来进行独奏了。

小节 222—225。请参阅小节 44—51。

小节 294—301。这一段同样决不能演奏得匆忙，否则它明朗而优美的妙处将受到损失。

小节 312。我很想在这小节标上 *fff*。支配前面整个乐句的 *ff* 因而还要更为增强，而在这一小节将到达其延续四小节之久的高峰。

小节 318。延长记号必须保持相当长的时间，然后断开。低声部在舒适的基本速度中开始忙碌地絮絮低语着，这速度要继续保持住。

小节 345—350。这一段由主题的各种音调构成。因而这里

几个延长记号都一定不要断开，而必须立即接着演奏后面的音符。但我觉得这些延长记号本身在某种程度上带有停滞不前之意向，所以有理由在这一段开始处用 poco andante 的速度，一直等到低音部用十六分音符写的音阶片段出现时才恢复原速，最后一个延长记号也不可断开。

第五交响曲

第一乐章

在我所写的《论指挥》一书中，我已经明确表示了我的看法，不同意某些人把这乐章的开头奏得很慢，到第二个延长记号之后才快起来的荒谬措施。关于这件事我就不再浪费笔墨了。但是，一些无知的指挥还接受一种最糟糕的看法，即把这首交响曲说成是贝多芬的鲁野之作；此外，这乐章的开头也引起了各种不同的看法和解释，特别是正好在第二个延长记号前插入那个显然不合常规的小节引起了许多争论。其实这个谜可用极其简单的办法解决，只要把每两小节合为一小节，我们就得到下例这样的结构：
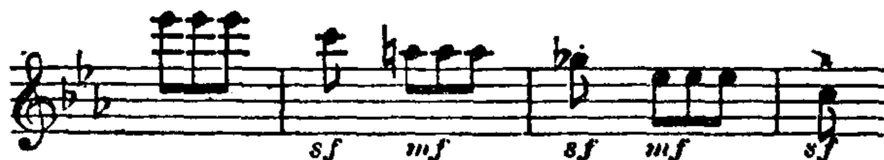
ff p &c.

就我所知，以前还没有人这样解释过。我这种解释适用于本乐章中所有的在延长记号前插进一小节的片段（只要合两小节为一小节来考虑）。瓦格纳早已指出过这些延长记号应奏得长而精力饱满。我们从乐谱上可以看出，第二个延长记号要奏得比第一个长些；如果照我的路子去进行演出时，凭节奏感也能发现这一点*。

* 合两小节为一小节是一种解释，但划拍时仍按原来每小节划一拍（向下划拍），这一点千万不可有误会。
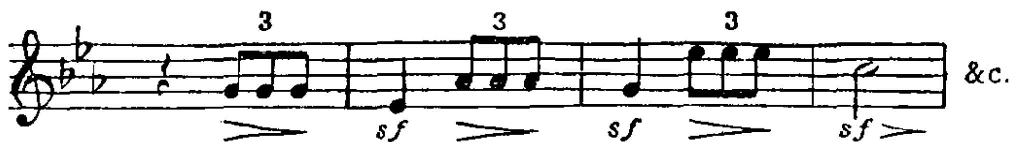
也有人试图从配器方面改进这一段，主张让圆号参加演奏这两小节。但是，这主题的四个音中有三个是降E调圆号的自然音，第四个也是降E调圆号垂手可得的人工音，如果贝多芬要在这里使用圆号，他大可畅所欲为，有什么理由叫他不用呢？而且正是在这首交响曲中，他用的人工音最多（见本乐章小节144和205，第三乐章小节28及其后，第四乐章小节72和115）。所以我认为，贝多芬在这里使用单簧管是因为圆号不好用的说法是没有根据的。反之，我相信他是有意保留圆号这股力量以用于主题的再现，使再现的主题具有更充沛的表现力。何必急于在乐章一开头就去加强呢？那怕只用一个较小的弦乐组，只要演奏得强有力而同时又准确，主题仍是相当清楚的。我建议节拍机标记定为𝅗𝅥＝100，以代替原来的𝅗𝅥＝108。指挥划两次强拍，给第一小节划一次(相当于前半小节)，再给延长记号划一次（相当于后半小节)，就保证了良好的效果。彪洛的习惯做法是预先划一次或更多次的空拍,这是没有必要的。延长记号要断开,断开的手势占一拍的时间，然后给接踵而来的第三小节再划一强拍。对于本乐章的每一个延长记号都可照此办理。在延长记号后面插进一个空拍是没有用的，因为延长记号断开之后自然会有停顿。

整个乐章自始至终都要注意主题中那几个重复的八分音符彼此的强弱取得一致，不论奏 *forte* 或 *p*。下例这样奏法是再糟不过的：
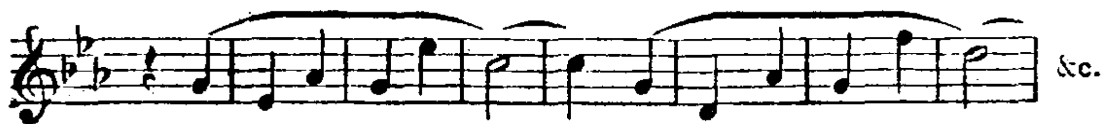


但如速度太快，或对演奏者不提出严格要求，便容易产生这种糟糕的奏法。听众只听到了重音，没有旋律，便会使这首气势宏伟

的作品从巨人的奋战沦为狂乱的追逐。不言而喻，极其严格地保持这些八分音符节奏上的均衡是绝对必要的，但恰恰在这一点，许多人违反了作者的原意，紧接第二个延长记号之后像下例这样演奏是司空见惯的：



我坚持各音符在节奏上和力度上一定要彼此平衡，才会显示出这段旋律主要组成部分的基本构思，每一个真正的音乐家都会清楚地认识到原来的曲意该是这样的：
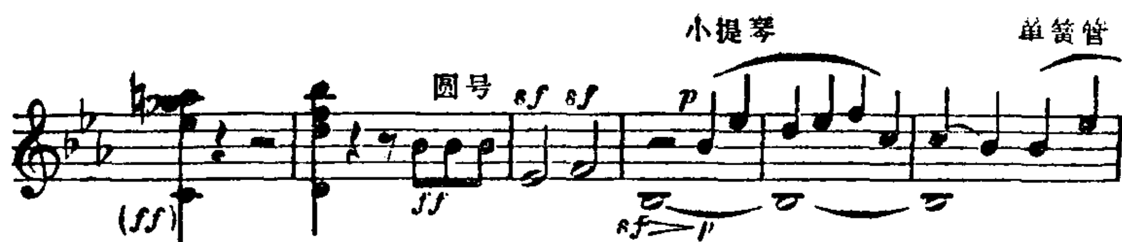


认清这一旋律——潜在的旋律——的表情，就能最可靠地保证不致犯演奏过于匆忙的毛病。演奏过快，加上我在上文所指出和批驳的许多缺点，对这首壮丽的作品都是一些可怕的危害。

小节63—66。人们演奏这一段时，在分句上往往犯了绝大的错误：
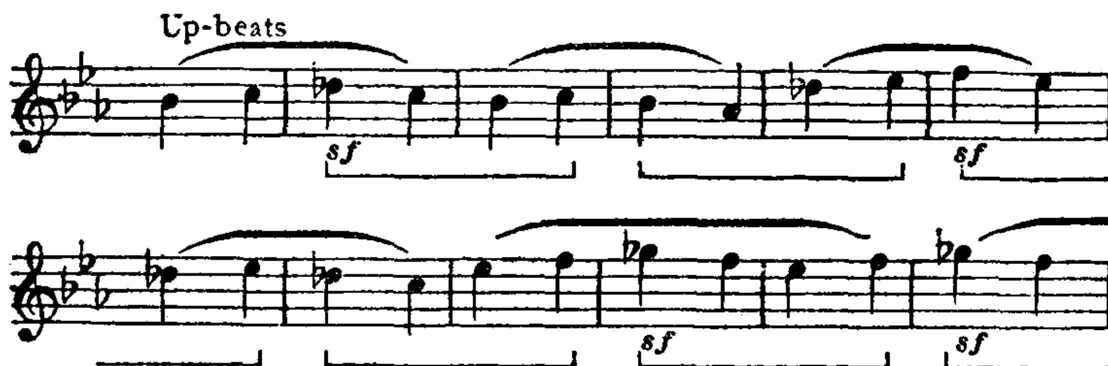


首先让我们检查谱上的连线。前三小节原来用一根连线连着，因此可以说必须一口气奏完，末小节也有一根短连线，带有终止的意味，在这里加上一个重音就会破坏这种终止感。其次，应注意各小节的节奏意义，如果照上文所说合两小节为一，从56小节以后就成为这种结构：
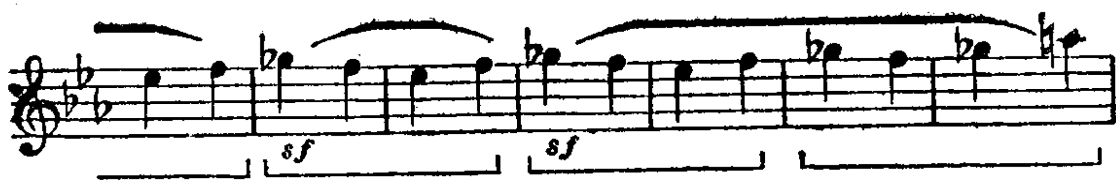


这样就把第一小节当作弱拍，把重拍放在第二小节了，于是恰当的句法应如下例：
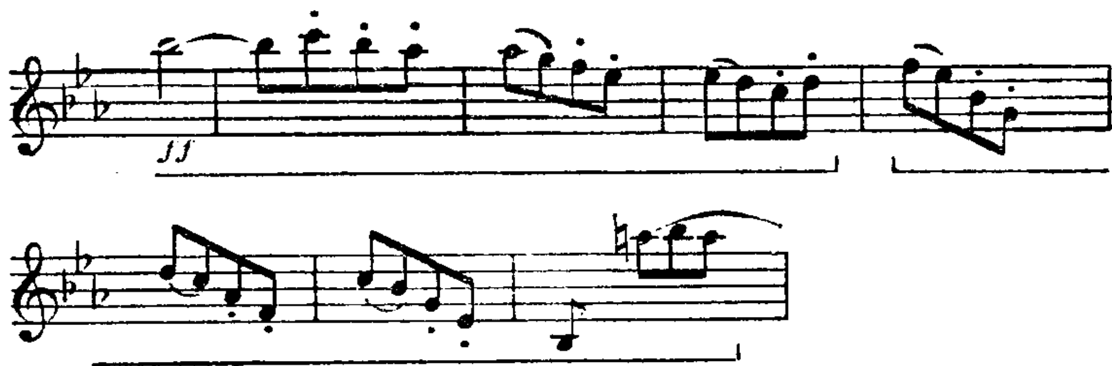


这样处理完全符合前三小节用连线连结的情况这个主题每次重复出现，在句法上都应这样处理，其目的自然不在于强迫使这个四小节乐句格外突出第二小节，而在于形成一种无损于这段音乐的piano 特点的柔和的渐强。如果演奏者对每一小节的节奏意义的确有所体会，那么就能用正确的句法来处理这一段，即把第一小节看作弱拍，把重拍放在第二小节，小心地避免很容易出现于第四小节的重音，这样便能得到一个本身完整的乐句，而不是四个各自分离的小节，而后者当然不是作曲家本来的艺术构思。按照我的路子，从第 75 小节往后还有其他一些重音，而这些重音当然也只能从使节奏显得突出的意义上去理解：
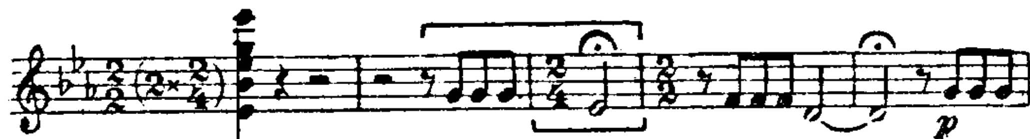




上例中应该注意那些连线的位置是怎样使这个四小节的乐句从显然改变了位置的节奏中明朗起来的；这乐句到了第 94 小节就达到其威力的高潮。*



我们不应该把以上所述看作无足轻重的细节，等一会我们将要在更广大的范围内认识到它的重要性。

小节 124。呈示部要复奏。在复奏中或在复纵线后，主题都必须严格遵守正常速度。

仔细观察复奏部分，我们发现主题开端两小节的节奏组织的与原来的不同，第二小节以后才恢复原样，这是因为按照我们合二小节为一小节的观点来看，刚从复奏记号前三小节开始成为这样的一种结构：



* 例中音符上方的连线表示句法，是贝多芬的原谱，音符下方的 *sf* 和横线是本书作者标的，表示重音的所在；起初重音在句子的当中，后来通过一个三小节的句子，节奏明显改变，重音便落在句子的开头，节奏变得更明朗果断而推向高潮。——译者

上例与91页的那个谱例显然不同，因为在这里有个2/4小节使合二为一发生困难。如果主题没有延长记号前的那个小节，它就具有双小节的节奏性，这一点后来得到证实是没有疑问的，这里只把事实提一提。从复奏记号前三小节起，进行至复奏记号后的开展部，我们发现正常节奏不再被打断，又可合二小节为一小节了。



小节158往后。这里不能有crescendo，不管你多想要。正是这种始终不变的piano使这段音乐具有受压制的可怕的性格。crescendo只可出在原来规定的第166小节。还须注意力度的层次，在小节168起先只达到稍强的程度，七小节后才达到più f的程度，十足的fortissimo在小节179出现，也是主题进来的地方。所有这些都已明确地写在谱上，我却还要在这里全部重复说一遍，也许因此会使人觉得奇怪，但我常常看见有人完全忽视谱上这些指示，例如人们在这一段中会过早地开始crescendo。在谱上仅标个 *f* 的地方，指挥和乐队也会迫不及待地全力以赴，以致往后逐渐的加强再也无法实现了。因此我要抓住当前的时机指出，为了使演出正确的表情，严格遵守谱上的强弱术语是绝对必要的，这是使演出确保正确表情的保证。我们可以做一次实验，先照上述错误的办法奏一次，然后再严格照贝多芬的术语奏一次，经过比较，遵守术语的重要性便不再会有疑问了。

不幸还存在一个极普遍的坏习惯，就是在小节210开始diminuendo时突然就大量减弱，特别是管乐器。这里的一串和弦其实应逐渐地减弱，那个标着diminuendo的和弦只标志着减

弱的开始，而这开始应该是几乎难以觉察才好。一个善于表现强弱层次的乐队会用这样的办法去进行减弱：每一个管乐器的和弦要比前面一个由弦乐器演奏的和弦轻一点，而轮到下一个弦乐器的和弦又要比管乐器的和弦再轻一点，这样交替进行下去，就能获得一个完全统一的循序递减的 diminuendo，一直渐弱到真正的 pianissimo 为止；这样的演奏会产生奇妙的效果。
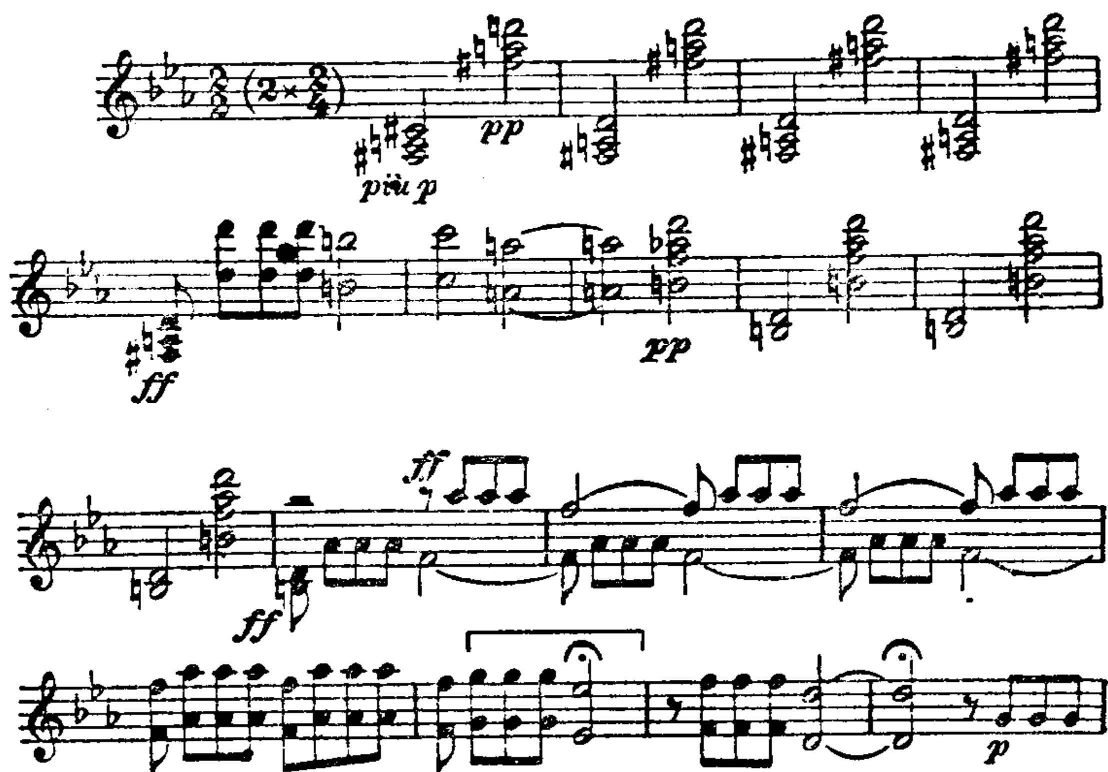
小节 228 和 240。我们现代的"主导动机"理论在这里制造了一个令人哭笑不得的谬误，不幸它竟印进了布赖特科普夫版的乐队谱中。由于这个乐章的主题从一个八分休止符开始，有人就假定这一段的 *ff* 也不从第一个八分音符开始。他们按照这种效果来处理这段音乐，把动机的节拍说成：



并要通过演奏来证实确是如此。

首先让我们观察一下总谱上是否有什么可能差错或误印的地方。假如第 228 小节弦乐组的 *ff* 确实错误地来得过早，那末 240 小节则无论如何也不可能再重复这种差错，因为那里小提琴和中提琴根本不在奏主题，而它们每个声部上的 *f* 却一清二楚地印在第一强拍上，而且还是个四分音符，这说明作曲者有意加强这个音。虽然事实如此，但这个 *f* 实际上仍被改作 *p* 来演奏，因为它后面那个被认为是"主导动机"必须有它的显赫地位，即使是贝多芬本人也不得不向它低头让路！但是，看来他是不会乐意这样迁就的。*f* 变成了 *p*，为了突出后面的 *ff* 连 *p* 也只奏得零零落落，光凭这一点我们就必须去弄清贝多芬的原意。我们从节奏的观点观察一下这一段，一切疑义都冰释了，可以肯定上文提到的

这种篡改是情节恶劣的。我们用合两个节为一小节的观点来考虑整个乐章，下例就是从小节 220 以后的情形：

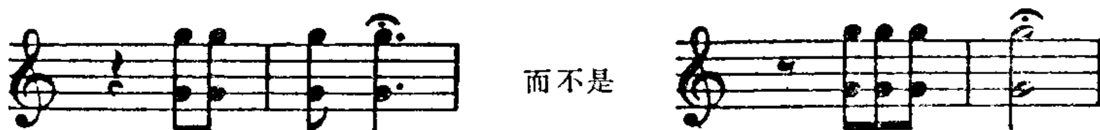


从上例可以看出，本来落在节奏重点，即强拍上的和弦都被降级成为柔弱可怜的叹息了。我们进一步看出，这些节奏上的重点都是各片段引入主题的起点。这些片段又为本乐章的第一主题(小节 248 往后)以及呈示部的复奏作出了有效的准备。最后我们看出，这些“被阉割了的和弦”——由于缺乏更恰当的字眼，我姑且这么称呼它们——都直接来自柔和的 pianissimo，它们相当于主题再现前气势的聚集，故必须用最强大的气力演奏，不能为了突出“主导动机”而使它们变成吱吱虫鸣。抛开这个毫无意义的 *p* 吧，用大师的威力来奏响这两个和弦吧！第 240 小节的四分音符要奏得长一点，表示它具有一种相当特殊的意义，有如谱上是这样写的：
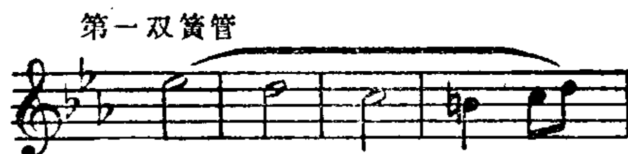


要注意使第一主题再现时具备和本乐章开端完全一样的节奏感，照上述合两小节为一小节的办法就能办到这一点。

柏辽兹在他的《配器法原理》一书中（布赖特科普夫版 301 页）曾指出一种何等奇怪的错误：从下半拍起的小号往往会蹒跚地落后一步。在这里特别容易出现这种情况，如果我们不认真注意，小号将会如柏辽兹所说的奏出



小节 268。如果要使双簧管的华彩乐句发挥出充分的意义，必须把从小节 254 起前面双簧管吹的一整段就看成独奏的一部分，稍为突出这段，其它乐器都奏 *p*。指挥和乐队队员都要注意使这里的 crescendo 比呈示部中的 crescendo 出现得稍迟，这很重要，目的是突出下面这几小节：



弦乐组在小节 266 仍奏 *p*，应该在 *ff* 前一小节才开始 crescendo。如果渐强在小节 266 就开始，结果会在弦乐组造成一个很不旋律化的重音。实际上这里的 crescendo 只是双簧管和大管的事。小号和定音鼓 C 音上都是 *p*，要认真重视这一点。

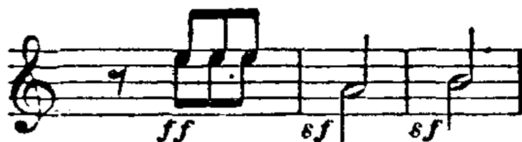
双簧管奏者既不要把第一个G音吹得太长，也不要把华彩乐句的开头吹得太慢，否则他就难有足够的气息把这一乐句吹到

底，也不易让最后的D音在美好平静的 *p* 中保持片刻。按严格的意义说，我认为华彩乐句的 adagio 只应用在最后三个音符上。当D的声音已经逐渐消逝时，指挥可用向上划拍的方式准备继续下去，为的是给双簧管重新吸气的机会，使他继续用D的音色吹奏F。第二双簧管当然要绝对配合好第一双簧管。我从来也不会在双簧管的延长记号之后立即起奏 allegro。华彩乐句似乎在我心中犹有余效，因此总是使我稍稍更为闲适一点一点地往下演奏，我也认为这才符合这段音乐特别宁静的性格，它跟呈示部中的这一段很不相同。然后我利用紧接而来的 crescendo 渐渐加速，在 *f* 处回到原速。

我必须一再重复声明，这种细微的速度变化实际上出于感觉的需要，而不是为了追求效果而故意打乱计划。假如有人认为我上面所说后一种情况是正当的，那末我就收回我的话，宁可什么也不说了。这种细微的速度变化除非能够使人感觉到是感情的自然流露，否则倒不如完全照谱演奏，其效果和艺术性都会强得多。一旦指挥显然想要“创造”一点特殊效果来卖弄自己的见解和灵感，乐曲中的自然、统一和紧凑，因而包括贝多芬个人的独特风格在内的一切，也都被置之度外。所以我要提出声明，如果要进行我上述的各种建议，应当非常小心地试一下，否则宁可完全不采纳也比胡乱执行要好。

小节 303—306。副题前面的连接句在呈示部中本由圆号吹奏，这里所以改用大管吹奏，无非是为了避免配器上的困难罢了。贝多芬不能放心地将这连接句交给降E调圆号，因为他不会想用圆号的人工音来吹奏这一段既无其它乐器陪伴又要激发巨大音势的乐句。他腾不出让圆号改调的时间，又不愿意为这几小节多用一对圆号。所以除用大管之外别无解决困难的出路。但是，

与呈示部相比，用大管的结果是令人惋惜的，实际上简直有点喜剧成分。大管在这里的发音显得像是一名小丑参加了天神们的集会。两支圆号又在小节 306 蓦地闯了进来，用它们的自然音吹奏 *sf*，这种突然的声音比前三个音符响得离奇，因而加重了这种拙劣的效果。有人试图让圆号进入时奏 *p*；另一支圆号去支援大管，或倍加大管的奏者，所有这些措施当然只不过是一种应急的权宜之计。彻底的办法只有一个，就是用圆号代替大管；假如贝多芬当时手上有我们的圆号，他一定也会这样做。大管可从 303 小节休止到 311 小节，像在呈示部那样；圆号原来有三小节休止，可以用这样的音符来填充：

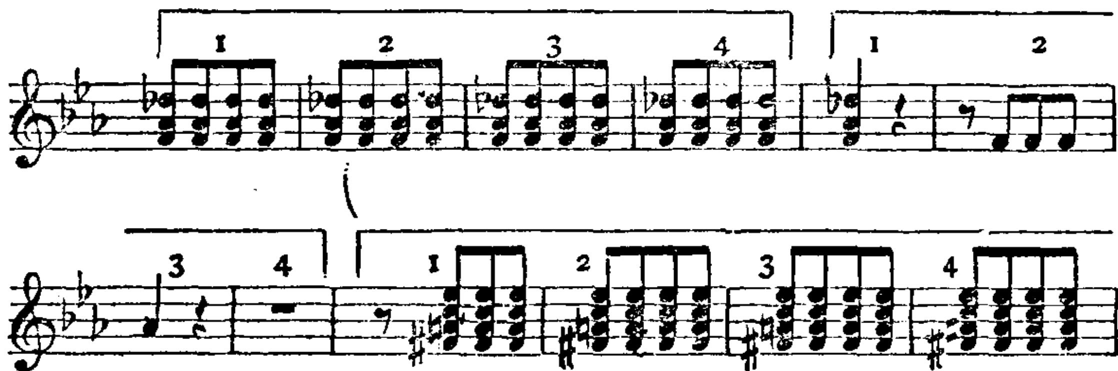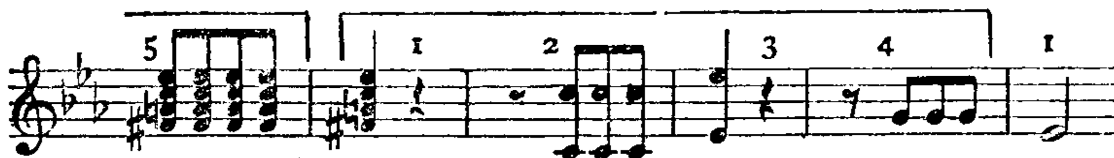


唯有采用这个办法才能使这个主题获得它本来的音色和应有的尊严。

小节 307 往后。参阅关于小节 63—66 一段。
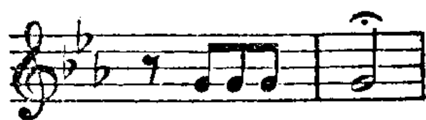
小节 389—394。关于这一段，我想引用我的《论指挥》一书第三版中一段话：

在第一乐章接近结束的地方出现一个五小节的句子：
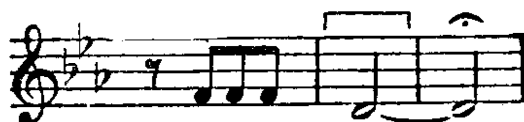




我们可把上例中第二个句子的第四小节(休止符)当作一个延长记号，又把后面的五小节句子的第一小节当作弱起拍，由它而引起另一个四小节的句子；或者我们认为这个五小节句子的节拍就是复示部快板主题的起拍，它起初是：



接着它添了一小节而成为：



无论我们用什么数学方式来衡量它，结果都一样，这个短短的、令人提心吊胆的休止符以及跟着而来的减七和弦的爆发，恰恰因为增加了一小节而变成恐怖的、巨大的、有力的、威胁性的、像势不可挡的火山爆发式的东西。它好像从大地上正在举起的一个巨人的拳头。我经常觉得，如果去掉一小节减七和弦或去掉那个休止的小节，这种非言语所能形容的效果就会一扫而光，你相信吗。

有人不惜在节奏上作些极其无聊的歪曲，或暗暗地塞进可笑的换气休止之类，自以为有趣，其结果只能使这个天才的最高创造物变成了畸形怪状的东西。O，sancta simplicitas*
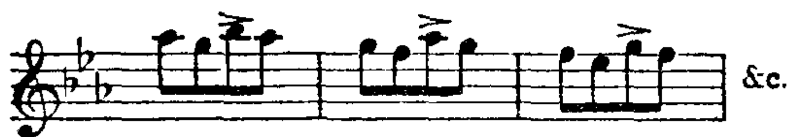
小节 398—468。在整个音乐文献中，比这一段产生的器乐效果更为伟大的音乐我还未听到过。可是它所使用的乐器却并没有

* “噢，真是非常天真!”作者用这三个拉丁字，含有讽刺之意。——译者

超过海顿的任何一首交响曲！我们听到正在奏着吹着的那些人，难道他们都是巨人吗？思想威力所发出的语言如此深刻，我们的灵魂由此所领会的难道不比肉耳所听到的更多得多吗？谁还有这样大胆敢去揣测一位天才的行动呢？

关于演奏这首作品，我提出如下劝告：皇天在上，千万不要演奏为仓促，也无须作出装腔作势的强弱起伏。要严谨，不要过快，正常的速度和普遍的、充沛的 fortissimo。每一音符都如铁铸的一般。

指挥演奏贝多芬的交响曲，产生惊讶总是难免的。有一次我指挥一个大乐队，起初觉得未能充分表达这一段的意义，但也没有立即找到原因。直到第二次排练我才发现，原来那位常任指挥规定过如下例的重音，于是我的疑团才被揭开。

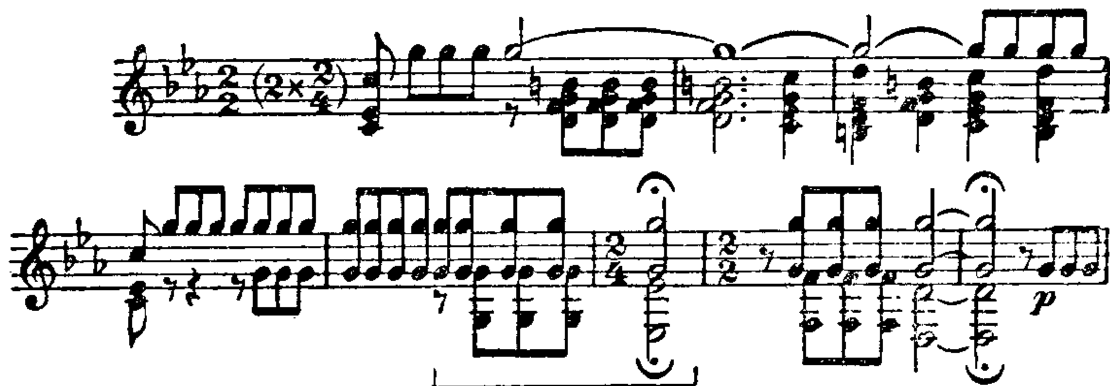


这个规定当时还被一些演奏员所遵循着。这是难以置信的，竟有人想把这一段天神似的伟大结构涂改成为切分音组成的锯齿形线条。

小节 476。由于前面一段乐曲的力量巨大非凡，遂使我觉得从小节 477 起稍微减速是恰当的。接着马上出现主题，这是它的最后一次出现，具有绝对决定性威力，比在本乐章中任何一次出现都波澜壮阔。指挥和全体队员必须又一次集中精神和肉体上两方面的所有精力来表现这个基本主题，所以我认为这里用十足的 allegro 速度演奏是不可能的。同时我把这里的延长记号也奏得比别处都长，而且让第二个延长记号后面那段无比美好的 piano 乐段奏得更加宁静，到 *ff* 处恢复原速——这是一段痛苦的回忆，

但人们不得不毅然抛开它以服从各自的命运。

从第469小节起，如果合两小节为一，则成为下例的这样的组合：



因而我们发现这里主题的节奏特点完全跟复示部一样。这样，呈示部与复示部既相对称，复示部与曲尾也相对称。虽有两小节表面上未能合二为一，实际上也是相辅相成的复合小节。所以，这个乐章整个布局也是非常匀称的，而正是由于这个原因某一段不规则乐段（见小节389—394的说明）的意义也就更为明显了。

如果弦乐组很强大，加倍使用管乐器是极有利的。我在第一乐章的这些片段中这样做：小节1—5；22—24；52—58；94—128；175—217；228—232；240—252；296—302；346—386；390—482；491—502。

第二乐章

小节1。速度是 Andante con moto，所以是相当快的。可是如果指挥忽视 con moto 一词，速度就会变得迟滞而散漫；但如果只致力于表现 con moto 而忘记了 andante，则又会夺去乐章的灵魂，使它变成了一首表现浮夸、华而不实的乐曲。节拍机

原来的标记♪=92 简直把 Andante变成了 allegretto，所以我把它定为♪=84。在我的《论指挥》一书中我早已指出过，有些东西只能在深有感受且富有生气的演出中加以表达，而极难用文字来说明。这乐章就有许多这一类的问题，其中我们必须首先考虑如何正确领会它的速度问题。我反对或是在各个主要旋律或是在三连音的片段上（小节 14，18，19 和 20）为了卖弄感情而歪曲速度，我也反对为了制造一种浮华的效果而放慢速度使宏伟的C大调乐段(小节 31，80 和 147)失去了本质的生气。

小节 88—96。大提琴的三十二分音符和十六分音符光用推弓演奏，这样发出的声音比轮流用一推一拉的弓法演奏来得更为精细。这种奏法同样适用于小节 76 和 77 第二小提琴和中提琴。
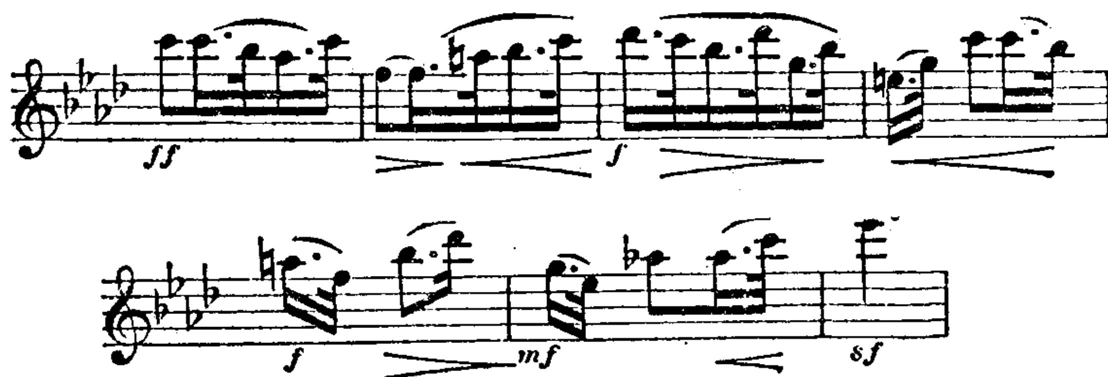
小节 114 往后。在低音提琴和大提琴的旋律音型有点不明显，所以这两件乐器一开始就应用全力演奏。小号、圆号和定音鼓可改为 *mf*，这样，当这些乐器停奏和弦时，就不大会被觉察出来，瓦格纳早已建议作这样的更改了。弦乐和木管也都不要奏得太响，这些乐器的奏者都必须能清楚地听到低音部的音型。这样，这一整段就会奏得比较清楚了。这段音乐所以显得如此壮丽主要不在于铜管乐及高音部和弦，而更多地依靠低音部辉煌的进行，故必须尽一切可能使低音部得到适当的表现。

小节 123。延长记号不要拖得太长。

小节 132。彪洛让这个 forte 的弦乐和弦改为拨奏，但我相信他只在晚年才这样做。我们对此只有莞尔问道："理由何在？"
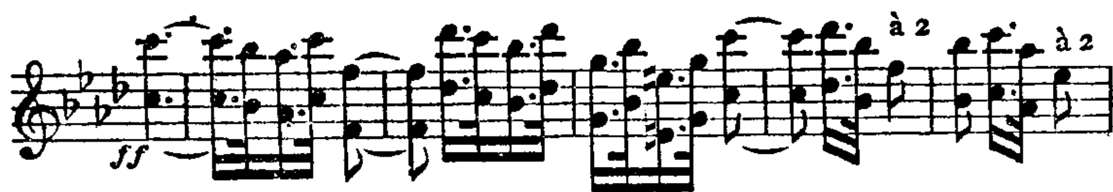
小节 185—190。如果全乐队一律奏 *ff*，就会使这一部分带有模仿性但处处进行得很自由的木管乐器的旋律完全听不清楚。如有外加乐器，可重复长笛、单簧管和大管（双簧管不要重复），这样就能部分地解决上述问题。双簧管、圆号和小号的 *ff* 之后

可用一个>，随后四小节只奏 *mf*。第三小节定音鼓也奏 *mf*。这些乐器都在末一小节再来一次 crescendo，至小节 191 而达到 *ff*（小节 189 第二小号当然把 F 音吹低八度）。弦乐组照下例处理，例中只写小提琴，用以概括其他。
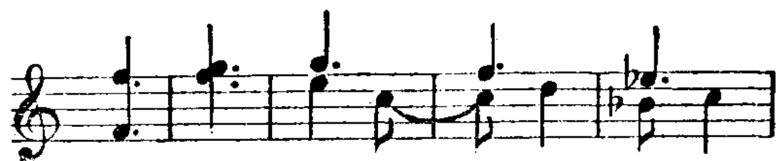


上例中的 *mf* 和 *f* 应被理解为原谱上的 *ff* 的一种变通，其强弱变更的程度应该取决于一直用 *ff* 吹奏的木管乐器的旋律是否能够听得清楚。

如果不能有外加的木管乐器，那末除用上文已经介绍的那种强弱层次处理之外，我想只有一个办法能适当地突出这个支声声部：把双簧管纯属和弦范围的声部改交单簧管，把单簧管的旋律交给音色明亮得多的双簧管。
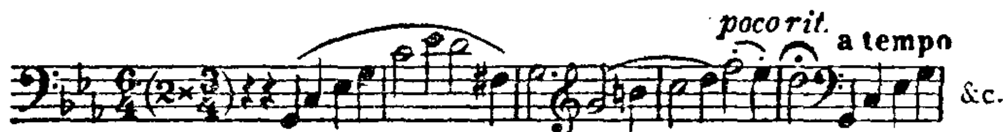


另有一个比较可靠的办法，但也许是更加任意的办法就是让八件木管乐器一律奏旋律，但双簧管在小节 186—190 那一段让圆号来吹，圆号声部改写如下：



每一位指挥要凭本人的感觉来决定如何接受上述这些建议。音乐厅的具体音响效果如何，对于作出决定也有一定影响。但无论如何，必须服从的最高要求是“清楚”！

第三乐章

小节1。这个乐章不能与贝多芬的其他交响曲中的谐谑曲相提并论。它更深沉更具有悲剧性，因此应该奏得比别的谐谑曲慢。节拍机标志定为𝅗𝅥.＝96是十分合适的，中段也必须保持这种速度。但不知为什么这个中段往往被人们演奏得比主部慢，这是不对的。有趣的是从节奏时值的角度来看，这乐章也含有合两小节为一的可能，因此我们能把乐章的开头看成是这样的：



而且对全乐章来说也都应该如此看待。（请参看第58页第五交响曲的第一个脚注）

小节44和96。我听过有人演奏这两个地方，好像每个diminuendo之前都有一个*sf*，所以每小节开始时都奏得很响，跟前面原来标着*sf*的那两个小节一样。我也听过有人演奏这两个地方，一开始就减弱，这是很自然的，因为前一小节的第一拍是*sf*，第三拍已经减弱了。这样处理的结果，好像这两个地方各有一个*mf*和一个dimin.，与标着*sf*的前一小节构成对比，我相信这是正确的奏法。而且这个观点还得到一项事实的支持：小节96的小号和定音鼓也都标着*p*。

小节122。决不能因为这一小节有crescendo而引起速度加快。

小节141。主题从弱拍起，这弱拍不可显得含含糊糊，而应该奏得强而有力，使它与后面的音符明显地分开，但决不因此而影响速度。这一点对于整个中段都很重要。中段的性质的确像一场席卷一切而不可抗拒的狂风，但它始终是尊严而绝不粗鲁的。
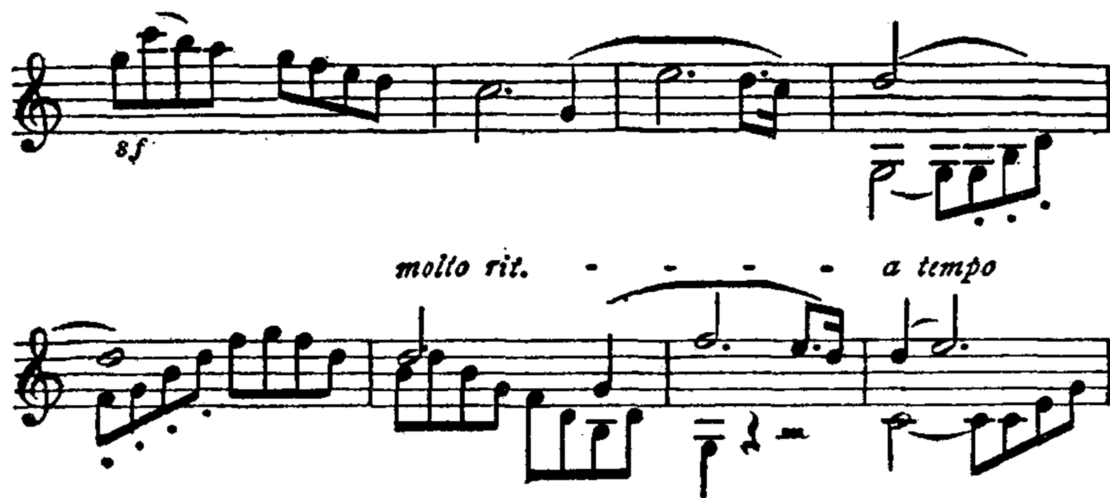
小节231。低音提琴的拨奏一段可稍稍减速，在降A—G处最慢。到用弓拉奏的地方恢复原速。

小节236往后。关于如何演奏这个无与伦比的复示部，我没有什么可说的了。只有一点需要提醒：如果任何人试图不论在速度或力度上安排出层次，复示部就要遭到破坏。中提琴用弓奏的装饰音，往往存在着破坏这个静悄悄像屏住呼吸的乐段应有气氛的危险。这整整一段应该完全被这种屏息似的气氛所控制，所以我建议各乐器都必须演奏得越轻越好。

第四乐章

小节1。第四乐章的开端要表现出巨大的力量，但不宜太慢。节拍机标记是合适的。

小节25—32。我在柏林听过一场演出，当时彪洛采用了如下的速度变化：
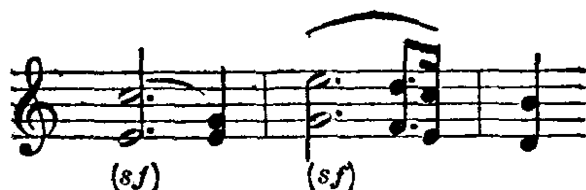


我转抄这一段只是为了提醒大家，应该反对这种毫无意义的畸形变动，它只能令人惊愕，而绝不会产生艺术上的共鸣。

应该注意，这一乐句的句法进行是这样的：
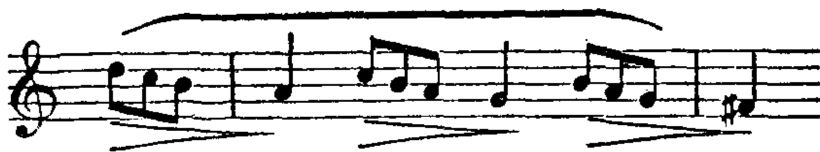


而不是如一般演出的那样：
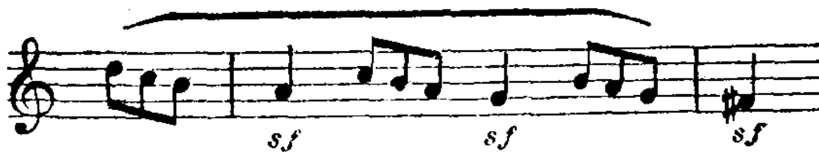


小节 39 和 40。经验告诉我，给附点四分音符足够的时值，并有意义地强调了一下附点后面的八分音符（D），就能使这两小节跟前面小节有明显的区别。

小节 47，51 和 53。第一小提琴和第二小提琴的这些句子都是从弱拍开始。不应把三连音奏得很像装饰性的音符，而它是应该有一定分量的旋律性的。给三连音与准确的时值，而且不要在强拍上乱用重音。



上例处理是恰当的，下面这种奏法则较差：



演奏者在这里往往容易流于仓促。请看大提琴的这一句：



这一句很重要，我认为在这里或其它类似类的段落中都要足够地加以突出。这并不需要在谱上增添什么记号，只要让奏者有所注意就行了。

小节 85。呈示部最好不复奏。因为当初这个C大调主题出现在黯淡苦闷的第三乐章之后是何等高超壮丽，复奏时不可能再有第一遍出现时那种苦闷期待的心情，这自然要削减演出的效果。

带有弱拍的小节 92—99。这一段中，各句都是从弱拍起的。从主题着眼，首先要突出中提琴和大提琴，然后突出第一小提琴和第二小提琴。请与上文关于小节 47 和 53 的建议作比较。

小节 99 往后。弦乐器和木管乐器都要尽可能柔和地演奏这优美的一段。也许还应叮嘱指挥者注意节拍“流畅”。
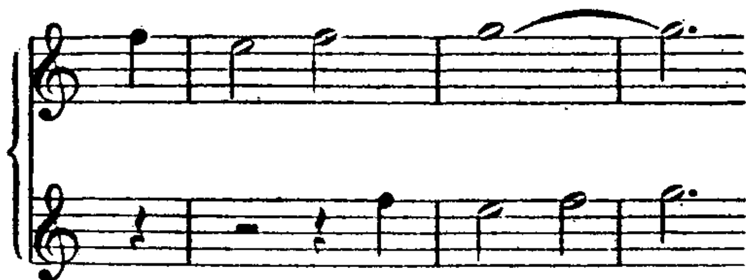
小节 106—112。托付与大提琴和低音提琴的主题进行往往听起来弱得出奇，虽然还有低音大管和它们在齐奏。因为这个低音部的性格在这里的意思显然一定要很有份量，所以我有时用第三长号来加强它们。但第三长号不应吹得太用劲，否则会有损于即将进入的第一、二长号出现时那种刚劲闯入的效果。我让第三长号吹这一段：



这样立即可获得我所期望的效果。但是，如果由于音乐厅的音响效果良好，或由于乐队的坐位安排得当，或由于乐队演奏水平特别高超，即使不用长号也能充分听到低音部，那末当然不必

再求助于长号了。对于后面一段(从小节 112 起)，第一长号、第二长号在大管和圆号的支持下，要竭尽全力奏得辉煌有力，淋漓尽致，演奏员一定要有十足的热忱，全力以赴。

小节 119 和 120。小提琴和铜管组的对答要尽可能加强，不必怕过火。



小节 132—136。木管组在这里即使加倍，也嫌过弱，而圆号只和小号同吹几个短音符，因此我便决意让圆号吹奏这一句:



这样一来，这一段音乐便显出它本来应有的光辉灿烂。

小节 153。我使 3/4 拍的速度每两小节恰好等于 2/2 拍的一小节；我严格执行这速度以至 2/2 拍的再来。这是对于谐谑曲的回忆,但完全摆脱了苦闷期待的心情,好像经历了一段优游自在的岁月之后，虽对过去发生片刻的缅怀，但不再有任何痛苦，马上又开怀地抓住了欢乐的现在。当主题再现时（小节 207)，我总是情不自禁被这种情感所征服，总是把主题奏得比呈示部更为生动活跃。

小节 244 和 245。关于这里的低声部处理，请参阅我关于小节 47，51 和 53 的意见。

小节 294—302。首先是大提琴的主题，其次是第一小提琴

的主题，都必须以尽可能最强的力度演奏。当轮到全体木管乐器吹奏主题时，我奉劝演奏者必须以极其强调并果断的方式演奏出第一个弱拍(小节 302 的 più f)，不要等到下一个四分音符来了才这样做，而这个四分音符又往往吹得十分漫不经心，这就更不好了。

我长期指挥各种乐队的经验中间有这么一条：小号与长号——特别是长号——当要吹 fortissimo 时，总是临时才想到，结果把第一音吹得很弱，第二音才强起来。多少绝妙的铜管乐效果就被这种习惯上的懒散思想破坏了！这个乐章的开端也会发生这种情况。所以指挥一定要规劝有关的演奏员，准备好用气，准备好乐器，集中注意力，以便在关键时刻拿出全部力量来，不要等关键的一瞬过后才赶着拚命地吹。

小节 312—317。如果速度至此可能已有点快了起来，则这几小节正是回返原速的良好时机。我建议从大管出现(小节 317) 起的一整段，到 sempre più allegro 为止，速度无论如何不能超过乐章的开头，这样才能有效地表现出这一段音乐崇高的欢乐情绪。

小节 350—352。这里并不允许加速。相反地，要小心嘱咐弦乐组制止加速的倾向——很奇怪，往往会在这里出现急躁倾向——否则木管乐器和圆号的八分音符组成的音型听起来便含糊不清。应该照谱上规定，到 sempre più allegro 处才开始加速。这个术语可是比乍看起来重要得多。我们初次排练时一般会遇到这样急燥不安的演奏，简直可怕。

小节 362。我自认为把 presto 看成 sempre più allegro 的继续是恰当的，因而我在这里开始每小节划一拍。起初速度的确并不立即比前面每小节划两拍的一段快多少。事实上是，从 sempre

più allegro 起至大约第 390 小节的 fortissimo，也就是 presto 充分发动的地方，好像是一个巨大的 accelerando 过程。

如有可能倍用木管乐器，第四乐章尽可放手使用。我建议无论如何应该倍用圆号，甚至小型乐队也可在这个乐章这么办。

第三圆号与第一圆号成对，第二圆号与第四圆号成对。分谱上要标明D(双）和S(单)。用两支短笛也有好处；至于低音大管，只用一支就够了。

倍用乐器一般从第三乐章的最后两小节起，这时乐队其他乐器的声音已经相当强大了，外加的乐器进入时先奏 piano，逐步增加 crescendo，这样就会使全乐队的 crescendo 效果大为加强。第四乐章从开始到小节 51 为止普遍加倍，然后在以下各处再次加倍：小节 58—64，72—91，106(第四个四分音符)到 153，3/4 拍的第一小节，207—259。

小节 264。第一长笛可以在这里开始加倍；其它乐器则从小节 267 的 *ff* 开始加倍并继续到小节 273 为止。

小节 281—317(大管独奏只用一支)。从小节 321 到 353，短笛那九句十六分音符的迅速乐句可加倍，但别处不加。

最后的加倍从小节 390 的 *ff* 起，一直继续至曲终。

第六交响曲

第一乐章

小节 1。节拍机标记𝅗𝅥=66 太快了，而且会使人误认为每小节应当打一拍。我认为采用♩=108 左右为合适。

小节 4。延长记号之后不要停顿。

小节 12。虽然前面一小节标着*f*，但后面一小节的*f*以及整个片段的特点使我觉得在这一小节，即两个*f*之间应稍微减弱是合理的，因此我在这小节标个*mf*。

小节 83。为了突出旋律——长笛与单簧管——我使刚奏过一次有节制的crescendo的弦乐组在这小节开始奏piano，以后四小节也奏piano，然后在小节 87 开始另一次强大的 crescendo，引向*f*。

小节 106，110，113，和 114。第二圆号把所有的D音都吹低八度。
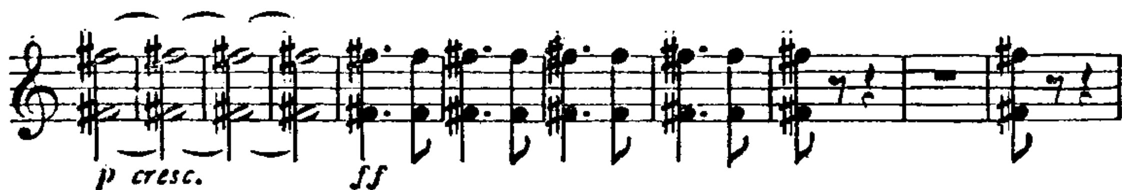
小节 138。呈示部不要复奏。

小节 163。如果乐队在这小节前的一个crescendo之后奏*pp*，然后重新一点一点地开始crescendo，那末这个无比美好的D大调乐段就显得更耐人寻味了。使用这种办法再加上由转调所带来富于诗意的效果，就能在这样一段很长（24 小节）的crescendo中，使过早出现 forte 的缺点得到避免。这样处理完全适用于小节 209

E大调的这一段。
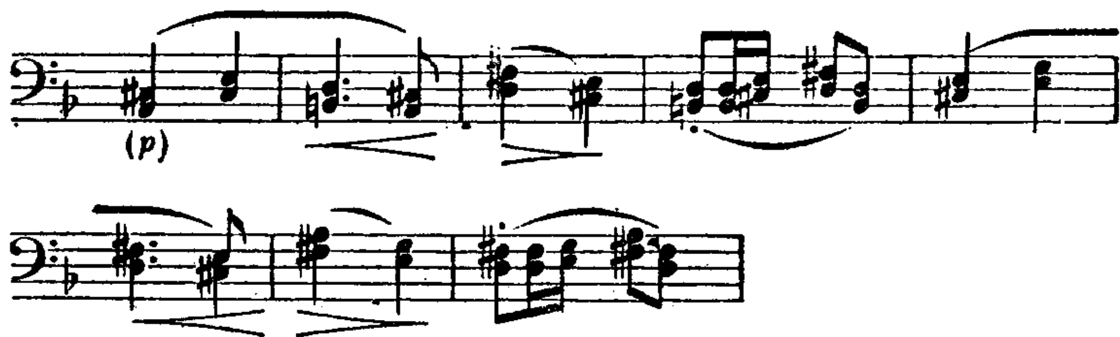
小节 189—190 和 235—236 。对速度变化感觉很有分寸的指挥可能在这两处会各用一个轻微的 ritenuto，然后各在下一小节回复原速。如果处理得并不过分，这会产生很好的效果，也很符合这首交响曲的精神。

小节 217—227 。如果贝多芬当时的圆号有他所需要的音，他肯定会在这一段使用这件乐器。在小节 117 类似的一段中就可看清这一点。因此，我在小节 217—227 给圆号补写了这一段：



这样补充并非绝对必要，但是，这一段比前面类似的一段(指小节 167—179——译者)升高了一个全音(前者是 D 大调，这段是 E大调)，而这一段却去掉了圆号明朗的音响，听起来难免不叫人感到诧异，因此不得不承认这一定是因为技术上的困难才把圆号省掉了。我这个建议是否值得采纳，要由指挥者的艺术良知去作出判断了。

小节 249—254 。我建议中提琴与大提琴按下面谱上这样处理(一定要演奏得很仔细)：
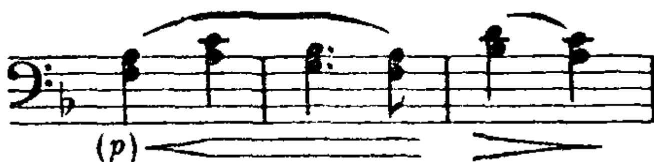


小节 261—262 。第二圆号把 D 音吹低八度。

小节 282—284。颤音奏到 284 小节的第一拍为止，不用后装饰音(Nachschlag)，第二拍不用颤音：



小节 297—299。在这里第二小提琴和中提琴好像是单簧管和大管的继续反复，所以照下例处理是合适的：



小节 362。参阅关于小节 83。

小节 428 往后。如果三连音奏得很急促，就会使这一整段丧失其应有的特色。本乐章开头的速度可作为乐章结尾的标准，就这样从容不迫地演奏到底。

第二乐章
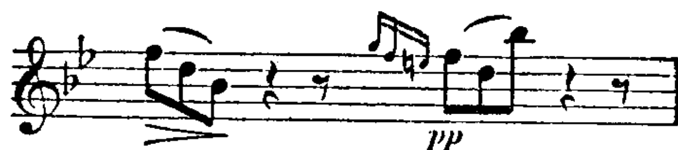
小节 1。这个绝妙的乐章往往被演奏得太慢，贝多芬所标记的 Andante molto moto 和♩. = 50 指示出完全正确的速度。一定要从头至尾保持着它那种流动的小溪的形象。

第二小提琴、中提琴和两个加弱音器的大提琴在演奏他们伴奏的音型时很容易奏得太响。指挥要注意使这些乐器仅仅在于造成一种背景，借以烘托出奏旋律的声部所表现的美妙情景。
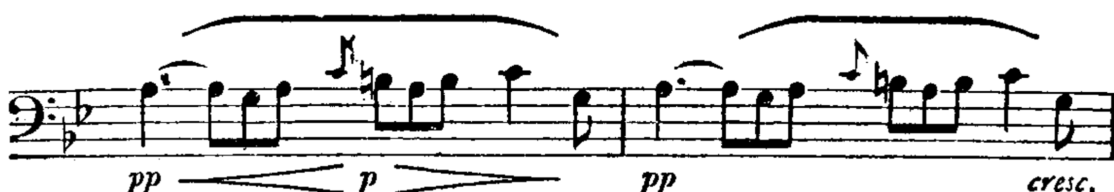
小节 15。为了让轻轻吹奏的单簧管有可能把旋律清楚地表达出来，第一小提琴和大管在 F 音上开始时应奏得相当 *pp*，到了下一小节才与别的乐器一起 crescendo。

小节 19。为了获得优美的演出效果，我认为这样处理第一

小提琴的强弱层次是恰当的：
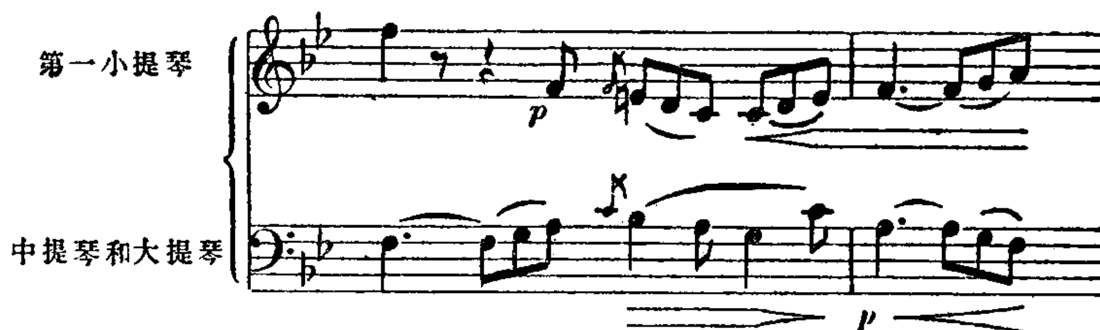


小节 32—35。在第 32 小节的第四个四分音符处，我让小提琴和大管略为 diminuendo；然后所有的演奏员在下一小节（A大调）以最轻微的 *pp* 开始。在小节 34，中提琴与大提琴同大管汇合了，也要尽量奏得轻，但在这小节当中和大管一起的表情略略有点活跃起来。然后声音又要轻下去，以便在下一小节的开头可以重新奏 *pp*，这样的 *pp* 一直保持到小节末贝多芬在第四个四分音符上写着 crescendo 出现时为止。



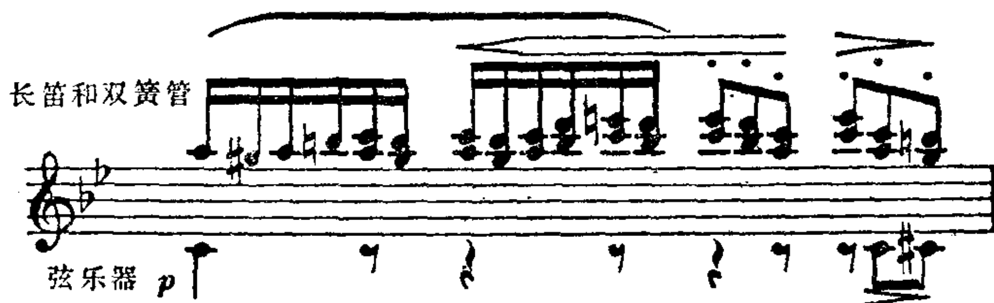
小节 40 和 41。第一小提琴G音上的颤音延续至下小节的A音，不要有任何带尾音的装饰音。然后长笛与第一小提琴在小节当中使旋律的表情活跃起来，正如上述对中提琴、大提琴与大管的要求一样（参看前一段文字）。

小节 48 和 49。为了清楚，我建议照下例那样处理：



小节 58—65。第一小提琴和中提琴在奏每小节三个音符的

音型时要最严格地保持 *pp*，因为这两个声部如果稍微突出一点就会不适当地使声音变得混浊。长笛从第 61 小节末一个四分音符起，双簧管从第 63 小节起，我都要给它们标上 *mf*。第 64 小节弦乐组和圆号的 crescendo 要有所节制，以免盖过木管乐器流畅的进行。对于第 65 小节我采取下面这样的处理：



小节 67 和 68 。在第 67 小节中，我让中提琴和大提琴在前半小节 crescendo，而在后半小节再轻下来。在第 68 小节我大胆地将各声部的 *f* 一律改为 *mf*，又加一个 ＜ 记号，使声音逐渐加强到下一个 *f*，也就是该小节原来标 *f* 的第三拍。关于上述这一点，可参考第 77 和 78 小节类似的地方。

小节 69—75。为了与上述类似那段同样的理由，大管和第一小提琴一定要将自己声部那三个四分音符组成的音型奏得极为 *pp*。同样地，第 75 小节的 crescendo，一定也要表现得很有节制。只可以让独奏的单簧管有可能更加舒畅地吹奏。圆号可把第 69 和 70 小节的F音吹低八度。但在第 73 和 74 小节却又不能吹低。这里第二单簧管吹着一个延长的低音 F（实际音高是降E），如果圆号吹低八度与单簧管成为同度，对单簧管的特殊音色会起到干扰的作用。在第 75 小节第二圆号又可把F音吹低八度，在第 76 小节也要把D音吹低八度。

小节 79—82。从第 79 小节的第二拍起到第 80 小节，长笛应吹 *pp*。第 81 和 82 小节第一单簧管和第一大管正如乐队其它乐

器一样应吹 *pp*；但是长笛则应吹 *ppp*。（请参阅第 81 小节长笛吹奏各音与单簧管琶音所构成那种奇妙的组合。）

小节 91—94。从这里起，整个乐队为了突出长笛应奏最轻柔的 *pp*，长笛当然同样也要奏得很柔和以突出旋律的形象。第 93 和 94 小节第二圆号(F，D，G)吹低八度。参看第 67—72 小节大管的一段。

小节 104—107。参看小节 32—35。

小节 113 和 114。参看小节 41 和 42。

小节 120 和 121。参看小节 48 和 49。

小节 129—136。这段绝妙的音乐由于写作手法纯真而又与全曲和谐一致而著称。只要严格按照准确的节拍演奏，不加任何特殊的渲染，就会产生最美好的效果，而且异常逼肖大自然真实的情景。

小节 138。这小节的前半部可用一个轻微的 ritenuto，在 *sf* 以后逐步回复原速。

第三乐章

小节 1。关于速度，这个谐谑曲不必与贝多芬的其他谐谑曲相比。它的性质是舒适流畅的，因此一定要比其他谐谑曲，如《英雄》及第七交响曲等的谐谑曲慢一些。要注意贝多芬在这里标的是 allegro，而他在别的谐谑曲中一般都标 presto，molto vivace，或其它表示急速的术语。节拍机标记为 𝅗𝅥. ＝108，这也帮助我们正确认识乐章的速度。速度太快不但会破坏这乐章的基本性格，而且对真实而适如其份地表演曲中愉快的独奏（小节 91—164）也大为不利。在这段独奏中我们如身临其境地观看了快活的

农村青年和姑娘们在翩翩起舞。最后，在乐章末段，当快乐的情调上升到热情的高潮时，贝多芬自己在这里标了一个急速的术语(presto)。但我常常听到整个谐谑曲演奏得那样快，以致在这里再也无法增加速度，而整个乐章只好从头到尾以飞快的速度往前追赶而完结。

小节40，47，48，55，60，63，189，192，193，196，237，242和245。第二圆号在这些小节中都把C音和D音吹低八度。这部分困难的跳越只能解释为由于自然圆号实际没有这个音而这样写的:



小节165。2/4拍要奏得坚强而果敢，不太快，也许可用♩=116来代替谱上的♩=132。

小节173—188。如果乐队里的各种乐器都照着谱上的规定奏*ff*，那末第一长笛所担任的富于特性的重要声部将听不到了。不过这个缺点是可以用加强长笛声部并不必改动其他乐器的办法来加以避免的。风暴的乐章既然非用一支短笛不可，短笛奏者就可在这一段来加强第一长笛的力量(当然他身边要带一支标准长笛以备这一段应用)，第二长笛也可在这一段与第一长笛齐奏。比起听不见第一长笛来，那末牺牲第二长笛的声部也就显然问题不太大了。如果在风暴乐章和最后乐章里能够有倍用木管乐器的可能，则我们手头至少有五个长笛奏者(包括短笛奏者在内)，那末就可用四支长笛来奏第一声部，让另一支去奏第二声部，这样的安排会得出十分完满的结果。

第四乐章

小节1。谐谑曲乐章之后不应有一瞬间的停顿。代表远处雷鸣的低音提琴的*pp*震音意外而突然地出现。这乐章绝对要划两拍(alla breve)，我发现它有时却被打成四拍，这是不对的。大提琴的五连音与低音提琴的普通十六分音符两种音型同时出现(小节21—32)，这清楚地说明贝多芬打算在这里制造出一种纯属自然主义描绘情景的效果，所以不能以"准确地演奏低音部音型"为理由而降低速度，这种理由是我有时听到有人主张的一种看法。节拍机标记𝅗𝅥=80提出了正确的速度。

在这乐章和末乐章倍用木管乐器和圆号(第三圆号重复第一圆号，第四圆号重复第二圆号)都很有效果，加倍可从小节21到56，又从小节78到119。
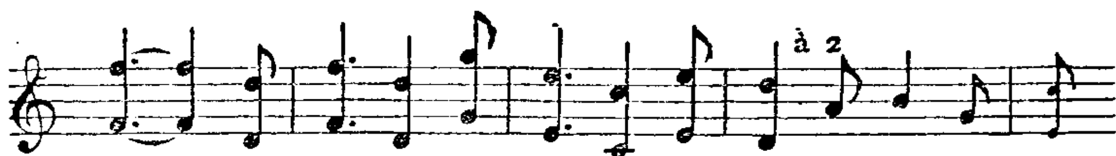
小节146到曲终。这一段奇妙的过门应逐渐降低速度直到田园风歌调的出现为止。田园风歌调的节拍机标记♩.=60是很恰当的。我最强烈地反对把长笛独奏的最后两个音吹高八度*，正是高音A与下方的B音所构成的七度音程产生多么温暖和迷人的效果，这是不容改动的。

第五乐章

小节25—31。贝多芬在这里开始用圆号来加强大提琴、中提琴和单簧管的声部。到了第28小节，第二圆号因为缺音便停止对大提琴等乐器的支援，后来第一圆号因缺A音和B音也就无
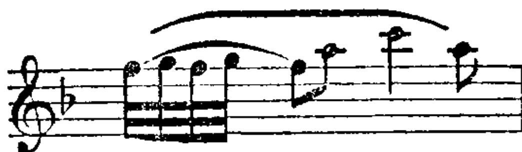
* 所谓"最后两音"指第四乐章最后一音与第五乐章最初一音而言。——译者

法继续把旋律吹下去，这样就使旋律中断了。这种恼人的情况不仅可以改善，而且必须加以改善。但是，要圆号吹出完整的旋律，它就必须放弃原谱上一些重要的和弦音，首先是第二圆号的一些音，在末一小节又轮到第一圆号。这个缺点可用以下办法加以解决：每一个演奏贝多芬交响曲的乐队都有四支圆号，当这段旋律开始时我让四支圆号一起吹奏旋律，到了第28小节由第一和第二圆号齐奏旋律：
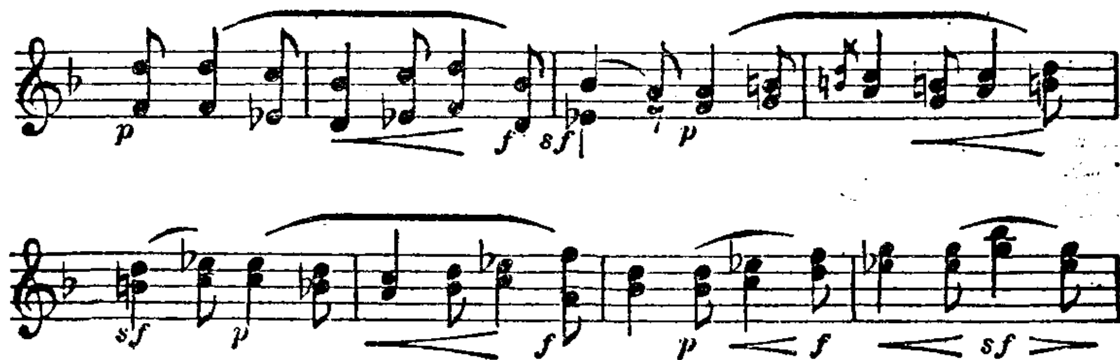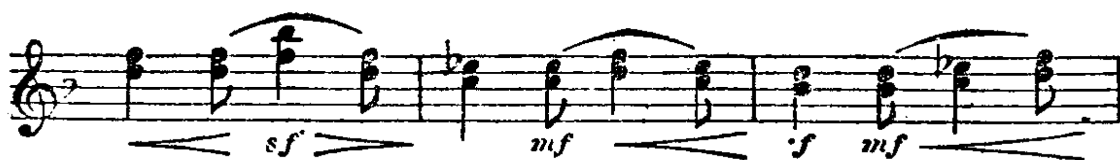


这时让第三和第四圆号吹奏原谱上的和声。如果有外加的木管乐器，也可在这几小节中倍用单簧管。

小节66。第一小提琴的颤音可照“短小上方复波音”演奏，不必用尾部的装饰音：



小节80。单簧管和大管的美妙旋律需要奏得特别富有表情。所以我在dolce之后添一个cantabile，并标出强弱层次如下：





在上例最后一小节，我让木管乐器从第三个八分音符开始奏*mf*，小提琴和中提琴则从该小节的第二个十六分音符开始crescendo（原谱是 più f），经两小节而达到第 93 小节的*ff*。也可倍用单簧管和大管，直至第 94 小节为止。

小节 100—108。木管乐器在这里（圆号不在内）可倍用。为了使随后的diminuendo循序渐进，不要让加用的乐器一下子都停下来。从第 109 起，担任加强的木管乐器可这样演奏：

长笛
dim.
p
双簧管
dim.
单簧管和大管
dim.
p

有头脑的指挥能够在这种情况中决定如何处理有关风格和表情的各种细节问题。

小节 117—124。第二小提琴的拨奏可突出到有如演奏主题那样的显著程度，但这并不意味着应该奏 *f*。

小节 125—131。第一小提琴与中提琴之间那种主题的交替一定要表达得十分清楚。

小节 133—140。主题的变奏在这里完全交付于圆号。也由

于贝多芬时期的圆号吹不出某些音，这事实无情地要求圆号必须在这里从旋律中分出支声来。从小节 137 开始，支声竟如此适合于圆号的特性，以致低音部虽然停止重复旋律，也完全不会被人觉察出来。但在小节 136，贝多芬迫不得已给第二圆号写了缺乏意义而笨拙的几个音，我相信任何具有锐敏感觉的读者都会认为他写这几个音是无可奈何的，是迫于当日乐器的缺陷才出此下策的。因此我为第二圆号作了这样的更改：



此外，这一整段都要加倍使用圆号。

小节 211—219。如有外加的木管乐器可用，第一长笛可在这里先加一支，然后第一大管和第一双簧管各加一支（小节 213），然后第一单簧管也加一支（小节 216）。然后，双簧管的两个声部、第二大管和第二单簧管都可以各加一支（小节 218）；在小节 219 圆号也可加倍。外加乐器的 diminuendo 应比原有乐器表现得更为显著，到小节 233 便停止加倍。

小节 226 和 227。为了使这个壮丽的转调光辉灿烂，我在第一小节用了 <，而在第二小节则用 *fff*。这个 *fff* 保住它的全部力量直至 diminuendo 的起点（小节 231）。这一段应该奏成仿佛苍天的隆恩厚泽正在普施于所有的田野和牧场。

听说有一位指挥在这个乐章中加用了定音鼓。如确有其事，则堪称蛮横无知透顶。的确不需要有最高的天才，只须有常识，就可理解贝多芬在这部交响曲中只把定音鼓保留给表现雷声之用，他无限敏感，才坚决不在这部交响曲其他任何地方使用这件乐器。

小节 237 往后。这乐章的末尾要演奏得极为纯朴、温暖而真

诚，不要有任何矫揉造作以及偏离正常速度的迹象。最后两小节及254至256这三小节，木管及圆号则可加倍，外加的乐器在小节254从piano（不是forte）开始，然后crescendo 至下一小节，随即再度 diminuendo，例如：



长号正好也在这里进入，合在一起造成极为壮丽的声势，有如管风琴演奏的效果。

关于第二铜管乐器吹低八度的问题，以下可供参考：
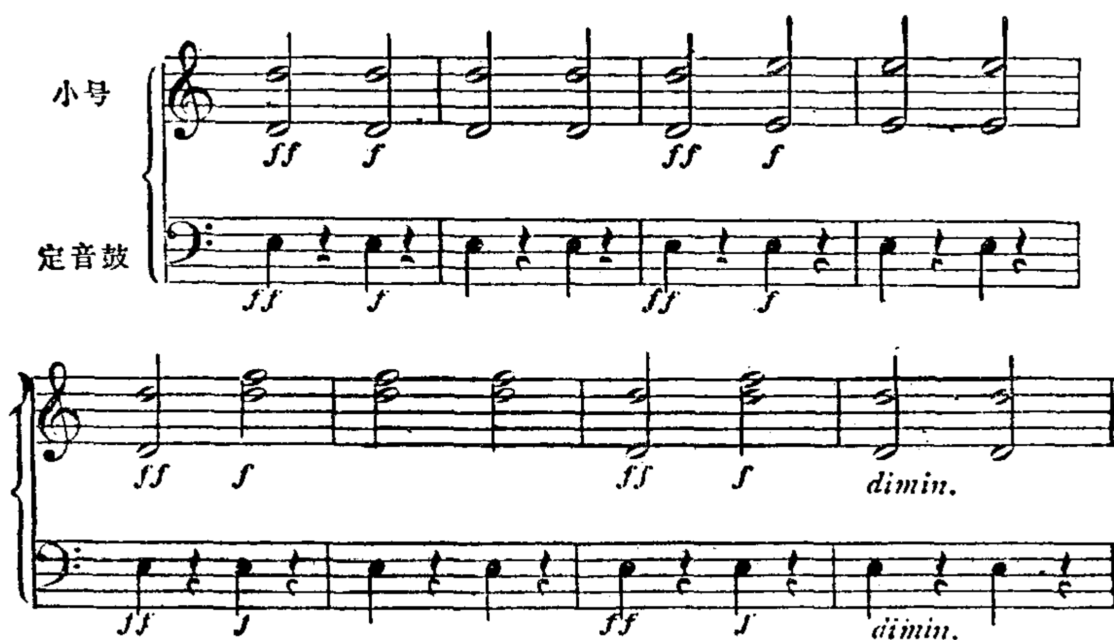
从小节40到56，第二圆号把各个D音吹低八度；从小节86到93，把各个F音吹低八度；从小节146到148，把各个D音吹低八度；然后又把小节163的D音吹低八度。在田园风的歌调中，第二小号经常吹低音D以代替高音D。在风暴乐章中，各乐器都不必以低音代替高音。

第七交响曲

第一乐章

小节1。引子经常被演奏得太慢。它标着poco sostenuto，不是Adagio，甚至还不是Andante。整首交响曲都不是太慢的，在这里同样也不能太慢，浉漫于整个作品的生气勃勃的精神在引子中即已在振翅欲飞了。小提琴的这一段（小节10—14）好像精灵在空中飞翔，如果奏的速度不对头，听起来则好象在练习音阶；又如果把那几段优美的轮唱（小节23往后；小节42往后）的清脆音调，奏成好像远处传来某将军大出丧的哀乐，那还有什么正确形象可说呢？对于这样演奏的指挥，人们可以问他："既然你敢指挥一首这样的杰作，我求求你先读一读速度标记吧！"

小节39—41。如果小号不停地吹*ff*，它的声音异常尖锐，就会掩盖住第一小提琴和木管乐器富有特性的跳跃进行。起先我曾做过使小号与第一小提琴齐奏，以突出这个声部的尝试，但后来我对贝多芬的风格有了进一步的认识，我发现这个办法是不可取的。所以现在我反对这样做。我想可以让第二小号有时吹低八度（见下例），每两小节的第一拍换和弦的地方有个重音，定音鼓也在这一拍上敲得响亮一些。这两个声部的记谱如下（下例从小节34到41）：



如有可能，这几小节可倍用木管乐器。

小节 57—62。如果用没精打采的方式来演奏这一段，就会使它变成毫无意义的东西。那些只把它看成同一个音在不断重复的人无论如何是不可能从中获得任何启发的，在他们不知其所以然的感觉中，最重要的东西被忽略了。事实上是 vivace 前面两小节连同它前面的一个弱拍，给这乐章呈示部的节奏特色定下了迈步的路子。开头两小节则是这乐章的引子颤动逐渐消逝的余响，当中两小节是最安静的所在，它同时使人很自然地产生一种期望，因为旧的东西已经消灭，而所期待的新东西则一时尚未出现。因而在开头两小节用最严格的拍子演奏后，通过由十六分音符转八分音符的过渡，运动本身已经逐渐消失，在下两小节中可用稍微放慢速度的办法以加深期待的感情。从第四小节末起出现了新的乐句，同时也转了调。这里与前一段相反，是由木管乐器带头，弦乐器跟上，速度可以非常平稳地逐渐加快。当进入 6/8 拍时，♩. 应等于前段的♩。速度继续加快至 6/8 拍的第五小节而达到充分的 vivace，主题正好也就在这里出现了。除

vivace 乐段第四小节有个 crescendo 外，不必考虑其它的强弱变化。vivace 规定为♩. =104，这是完全正确的，不要演奏得太匆忙，否则就会使这个乐章在力量和清晰方面受到损害。要记住
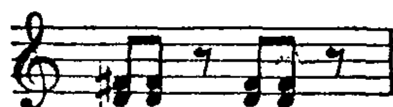

本身就已经是一种极为生动的节拍。

小节 77 和 80。不要过份强调 *sf*。要注意这些都是 *sfp*。

小节 88。延长记号不必太长，要立即接入其后的急速乐句，然后在欢腾磅礴的气势中迸发出 *ff* 的音响。

从这里开始，第二小号一直把 D 音吹低八度，但小节 324、326 和 347 除外。第二圆号也一直吹低八度，但小节 437 和 439除外。

小节 124 和 126。贝多芬时代铜管乐器的缺陷在这里带来了可悲的音响比例失调。小节 123 和 125 都沾了小号辉煌音色的光，但吹的都是七和弦，而解决于小节 124 和 126 时，这两小节却失去了小号，因而发音比前小节的七和弦微弱得多，这是很不符合这一段的音乐构思的。所以我们完全有理由在小号休止的 124 和 126 小节中给小号补上这些音符:
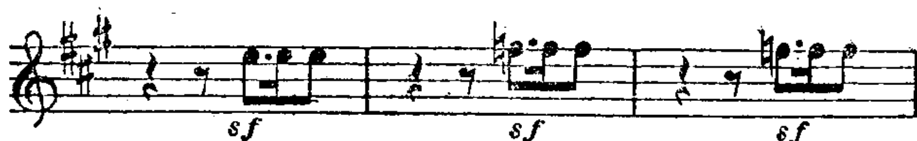


在小节 336—339 类似的一段中，小号是不停地吹奏的，因为在这里小号的自然音恰好是和弦音。

小节 176。呈示部最好不复奏。

小节 181。乐队常常会从这里起开始有加快的趋势，指挥一定要加以防止。

小节 205—206 和 211—212。木管乐器和圆号都应加倍，从复纵线（小节 117）起，第二圆号把整段中的降 B 音都吹低八度。如有外加的木管乐器，我建议在即将出现的一段中加倍使用:



小节 236—249。对于这具有大幅度强弱起伏的乐句，我采用以下办法获得了很好的效果。弦乐器的每一次 crescendo 都有管乐器的支持，我使弦乐器延长的音符渐次加强到一定程度，使音型每次都从弱起而形成又一次 crescendo。长音符的各次crescendo 当然也要分别程度，第一次幅度最微小，第三次最强大。现将我的设计记成明确的乐谱，大体如下：

小提琴

中提琴、大提琴
低音提琴

(p) p poco cresc.
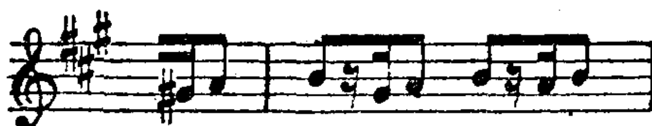
poco cresc. p poco cresc. mp (più)

poco cresc. (più) mp poco cresc. mf (più)

poco cresc. (più) mf cresc. f f

小节 250—253。这里第二圆号也要把降 B 吹低八度。在最后一小节，木管和圆号一直加倍至小节 300 为止；如果木管乐器不能加，无论如何也要加圆号。小节 300 以后再从 piano 开始，各乐器当然都停止加倍。小节 254 进入 d 小调，必须有雄伟的声势，前面可有两小节 crescendo，特别是小号和定音鼓一定要拿出绝大的威力来。

小节 274 。在前一段显示了巨大威力之后，到这里还出现一个 più f，它把音乐带到 *ff* 而回到主题。因此，我觉得预先使声音有所减弱是绝对必要的。最适合这样减弱的地方我认为是在小节 267 的后半拍。它前面用木管乐器和弦乐器演奏的短句(从小节 264 起)仍然要用强力演奏，但到这一段进来时，

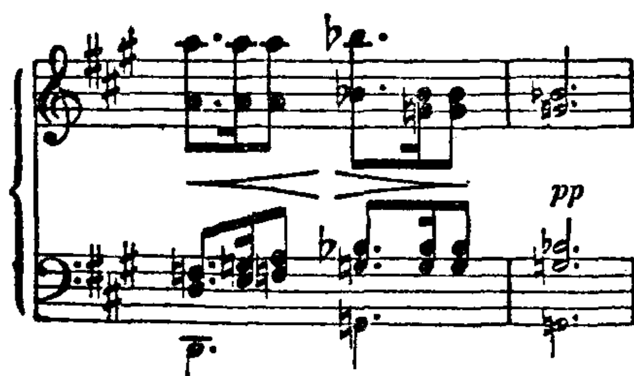


应该以 poco meno f 的力度出现，当然这并不意味着突然变成 *p*。木管组(无论加乐器与否)以近似 *mf* 的力度加入，也要 crescendo 直至小节 278 谱上规定的 *ff* 为止。
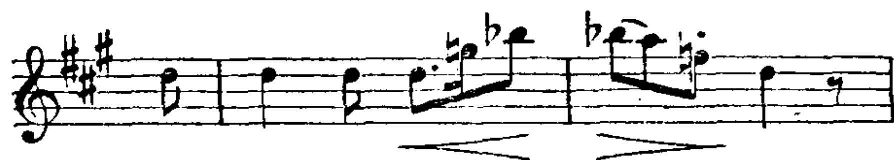
小节 285。这小节是 D 大调与 A 大调的会师——木管乐器提前半小节转了调——这是无所畏惧的贝多芬的地道的笔法，我们一定不要去干预它，也不必为它辩解。

小节 299 和 300。在各个延长记号之后都不要休止，和小节 88 一样。我建议第二个延长记号可以比第一个稍微短一些。

小节 304—314。我演奏这奇妙的一段时容许自己处理得比较自由。首先我在上述的第一小节标上 poco diminuendo，并让全部乐器当进入 d 小调时一律奏 *pp*。四小节后，在木管乐器仍奏着 *pp* 的同时，我给弦乐组定了这样的力度层次:
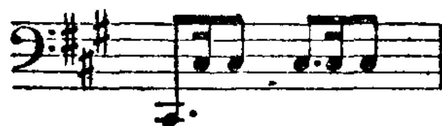


谱上所要求的加强和减弱都是极微细的。对于紧接在后面双簧管、长笛和单簧管的独奏，我这样处理:



同时弦乐器在轻轻地奏着长音和弦。我又给第二个延长记号(小节 300)以后的一整段标上一个 tranquillo，又利用定音鼓进入后的八小节（小节 315—322) 使速度逐渐加快，至*ff*处恢复原来的速度。

小节 326。这里突然转 *p*，演奏很困难。但无论如何决不能寻找方便之门预先来一个 diminuendo。

小节 401 往后。这是九部交响曲中最精彩的段落之一，一定不能有加速的现象，否则就会使它变成一个普普通通的加速曲尾。一定要把原来的速度维持到底。如果全体低音提琴，或某些低音提琴装有 C 弦的话(指五根弦的低音提琴)，让它们从小节 401 到 423 奏低八度，到 423 以后又恢复原谱，如这样:



就会奇妙地增强演出的效果。如能有外加木管乐器，可让它们从
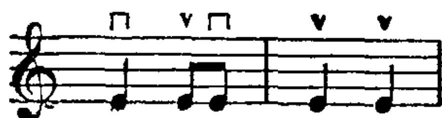
小节 417 起加入，奏 *p*，有力地支持该段的 crescendo 直至 *ff*，然后继续吹奏到底。

第二乐章

小节 1。乐章的拍号告诉我们，这乐章不可按通常的 adagio 或 andante 那样进行处理。但是节拍机标记♩=76 几乎是快速进行曲的速度，这也不会是作曲家本来的用意。因此我改定为♩=66 左右。

我的启蒙音乐老师格拉兹的威廉·梅耶尔博士(Dr. Wilhelm Mayer of Graz) 曾给这首乐曲作了一个动人而富于诗意的比喻。据他说，最初出现那个 A 调小三和弦是朝着一面神奇的镜子看了一眼。起初什么东西也看不见；后来却出现了一些影像，它走近我们，用它看见过另一个世界的眼光注视着我们，然后走开，再一次消逝了——只留下了镜子里黑沉沉的表面(最后一个 A 调小三和弦)。我一般不大乐意接受对音乐作品作出那种诗情画意的解释，它完全是属于个人的体会，绝不能强加于人。但它足以使我们知道伟大的音乐作品对于天生具有丰富想像力的人能产生什么样的印象这一点大有用处；正是为了这个缘故，而不是想提供一个什么标题，我才复述了我的老师的这段话。

小节 4。这一小节和标有♩♩的其它各小节一样，宜于用一弓奏完两个音符，不可先推后拉或先拉后推，实际上最好是以两小节为一对，按以下弓法演奏：
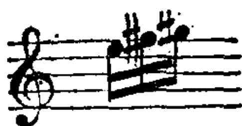


小节 75—98。瓦格纳在曼海姆有一次指挥演出这首交响曲，为了突出这一段由木管和圆号演奏的主题，曾用小号去加强它们。我认为这是一种错误。小号在庄严的定音鼓的衬托下，从属音走向主音，踏着威风凛凛的步伐，它是这么富有特性，以致我不能想像为了加强主题而要它作出牺牲。即使瓦格纳手下有四支小号，根据我的想象他用这种乐器去同时完成双重任务，贝多芬的这段美妙的小号效果也要遭到干扰。因为同音色的两个声音彼此在起着互相抵消的作用。事实上是，如果有加倍的圆号，第二圆号不照谱上规定，而低八度与第一圆号同音吹奏，主旋律是不会不够明显的。任何人都会同意，贝多芬所以不让第二圆号吹低八度是因为当时的圆号吹不出这些音。如果木管乐器也能加倍，效果更可以大为提高。在小节 83 和 84，第一长笛自然要吹高八度。这一整段中第二小号要把 D 音都吹低八度。在小节 74，第二圆号也可把 F 音吹低八度。

小节 101 往后。要注意别使这段旋律流于伤感。应当严格按照原来规定的速度演奏。如弦乐组势力强大，让它比独奏的木管乐器稍稍迟一点 crescendo 是可取的。弦乐组甚至在 117—122 小节也可奏 *pp*，大管和圆号奏 C 的持续音时也要 *pp*。

小节 140 和 142。虽然吹的音是 *pp*，但两支小号同音吹出高音 F，音色容易显得太尖锐刺耳，所以还是让第二小号吹低八度为好。反之，在小节 149 和 213—219 由于小号与圆号的位置关系，有明见的人一眼就能看清第二小号不可吹低八度。只有其中的 220 小节我认为第二小号可以这样吹，以避免从高音到低音 G 那种不必要的大跳越：



小节 210—213。如果木管乐器无法加倍，不如让第二长笛与第一长笛齐奏较好些，因为第一声部容易显得太弱。从这一段末一小节这几个音起



到小节 221 止，各木管乐器都可加倍。但这一段我并不主张使圆号加倍。

至于 A 大调第二主题再现时比第一次有所精简，我想只须复述关于它第一次出现的那些话就够了。

小节 243—246。这 Pianissimo 四小节的性格特别严肃，我觉得有理由稍稍放慢一点点；并且可以在 *ff* 处恢复原速。

第三乐章

小节 17 往后，第二小号把高音 D 吹低八度很可能会破坏这里音响的清新感，因为两支圆号吹的已经是低八度；因此，虽然第二小号在这里有些不自然的跳跃进行，还是不作改动为好。另一方面，没有什么东西只让第一小号吹那三个高音 D 而让第二小号只吹低音 G。与之相对衬，在小节 277—284，这一段复奏时是 *p*，我建议这一段当然还是采取上述的办法。

小节 33—36 和 49—52。让这四小节的长笛和单簧管按 Pianissimo 的力度来吹是十分重要的，这也是与前四小节形成有所区别的强弱对比。这首谐谑曲往往被演奏得太快，弄得可怜的管乐奏者往往喘不过气来，他们但愿能把音符胡乱吹出来，就可以交差了，但连这一点也都经常不易办到。同时，和对许多其它细节一样，应该按 *pp* 来吹也往往被忽略了。因此，我认为虽然谱
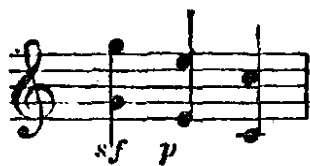
上标的是 presto，还是不必奏得太快，否则就无法奏清楚和忠实表达作曲家的原意。节拍机标记(𝅗𝅥. =132)有点太快，也许按𝅗𝅥. =116—120 进行较为合适。

小节 145。1 一定要拍子很准确，A 音奏 *ff* 一直不变。2 中有个＞，在这里临时有一个 ritardando 是恰当的。

Assai meno presto 一段有𝅗𝅥. = 84 的记号，用这种速度，要清楚地表现写得很有讲究的第一小节是很困难的。这种速度也会使这个中段活象一首加洛普 (galop) 舞曲而丧失其既愉快而又深深感人的歌曲般意境。我以为正确的速度正好应比主部慢一倍，可定为𝅗𝅥. =60。不消说，应每小节划一拍。也有人以四分音符为一拍，我们却不想采取这种划法。

小节 207—221。木管和圆号可加倍。

小节 221。小号在前面一句中要用雄伟的 *ff* 吹一个高音G达六小节之久，接着在小节 221 又要单独用显示力量的漂亮的声音吹出那些音，这确是一个不可低估的重大困难。所以必须鼓励小号奏者对此倍加注意，同时指挥决不能容许这小节有任何松劲或 diminuendo 的表现。随后圆号谱上有个 *fp* ，它表示第一个音符要有重音，但并不表示尖锐地吹奏第一个音符而让第二个音符吹 *p*。果真是这样的话，那么乐谱就应该写成:



双纵线后略有松弛是符合这一段的性质的，但在 presto 出现之前决不能有所停顿。

小节 260。从这小节的第三个四分音符起至小节 334 的 cresc. poco a poco 止，始终应该 piano，声音必须保持很平

均，没有任何起伏，这非常重要，尽管也是很不容易办到的。还要防止另一种不良倾向：由于乐队在这里一直保持平均的 piano，所以容易快起来，造成不良效果。关于小节 293—296 以及与此有关的段落(小节 309，529 和545)，请参阅小节 33—36 和 49—52 的说明。一一分别指出上述各点似乎并没有必要，但经验告诉我们，如果指挥和演奏员不是每一次都聚精会神善始善终，往往第一次奏好了，甚至第二次也奏好了，但以后还难免完全归于失败了。应该更加清楚地表现出在 *pp* 的若干小节中的那个 diminuendo。为了这个目的，可在小节 334 的第三个四分音符，给长笛和双簧管标一个 *p*，尽管这一整段的性质本来就是 *p*。这几小节应该奏得比前些小节较为响亮一点，这样才有可能实现 diminuendo。

小节 647 和 648。这一段的旋律性格使我觉得应稍微放慢速度，把 <> 奏得比前两小节弱些，弦乐组要 diminuendo；这样处理的结果，也能使结束部份那几个小节容易显得格外刚劲有力。在小节 652，第二小号可把 D 音吹低八度。

我建议这乐章的所有复奏都要照办，只有一处例外，就是中段的第二部份在小节 441 再次出现时，因为这一部份在前面已经复奏过了。我所以认为省略这一部份复奏的道理是根据曲体结构，从下表可以得到说明：

主部(第一次出现)：——

第一部份复奏。

第二部份复奏。

中段(第一次出现)：——

第一部份复奏。谱上(长笛部份)有小改变。

第二部份复奏。

主部(第二次出现):——

第一部份复奏。谱上有小改变(*pp**)

第二部份不复奏。

中段(第二次出现):——

第一部份照旧复奏。

第二部份不复奏。

主部(第三次出现):——

第一部份不复奏。

第二部份不复奏。

照上表演奏，全乐章就可力求得到更简洁的效果。如果中段第二次出现时再复奏它的第二部份，则此种处理效果将受到妨害。尽管这个主题很为美妙，一成不变地反复四次也一定会减弱其动人之处，令人觉得冗长。

另一方面，在第一次出现的主部末尾的 1 是严格照原速持续*ff*进行的A，由它返回到:



其效果令人感到极其意外而不自然，但如果仅仅为此就不复奏这一部份(这是常见的情况)，我认为是很可惜的。

第四乐章

小节1。说也奇怪，虽然我把这乐章的速度处理得比任何我所熟悉的指挥都慢，但总有人在议论，不论出于恭维还是责怪，说我把它奏得很快。我对此只有这样解释：由于我处理速度比较

* 疑是*p*之误；这一部份是上文谈到过的小节260—285，总谱上也是*p*。——译者
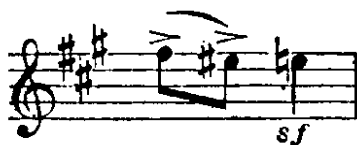
平稳，使乐队员能够奏出更为强烈的声音，这样很自然地使演奏也显得更为清楚。人们听我指挥这个乐章，把所得到的力度印象误认为速度印象，所以才说我奏得快。事实上，这乐章标记的是Allegro con brio，不是 Vivace，甚至还不是 Presto——这个事实却往往被人们忽视了。所以速度一定不能太快。节拍机标记𝅗𝅥＝72本来是很正确的，但我仍倾向于把它改为♩＝138，因为这乐章一般应以四分音符为一拍，而不是每小节划一拍。

这是贝多芬一生所写下的最奇特的作品之一。几个主题本身都一点也不美；真的，它们几乎都是无足轻重的。在节奏上很少变化，看不出有什么复调的迹象，转调是一般作曲者的通常手法；但它的效果非凡却为任何作品所不能比拟。这是一首绝无仅有的酒神的狂歌！——我认为要再现这一乐章并使听者留下深刻印象是指挥者一最个艰巨的任务——问题当然不出在技术方面，而在于精神上。要激励全体乐队队员拿出最充沛的能量、力量和放纵的狂欢情绪，并保持住这种精力和情绪，有增无减地坚持到底，这就需要每个队员的意志具有高度的热诚和直观的感应力，这种感应力不论对生理和心理的要求都是极其苛求的。否则这首作品就会变成一连串毫无意义的音型与和弦进行。任何人都不能正确地指挥这个乐章而没有一点自我牺牲。我承认对于指挥任何有价值的音乐作品都可以这么说，而对于这个特殊的乐章尤其是如此。决不能取消曲中某些复奏来减轻指挥的负担，哪怕是最短小的复奏（例如小节 5—13）也都必须各奏两次，当第一大段复奏时，这些小段仍须复奏，而不是象小步舞曲或谐谑曲那样，当大段复奏时，其中的小段就不复奏了。想用任何一种手段来缩短这首具有最粗犷的热情的大型赞歌，都是要不得的想法。

尽管这个乐章的精神只能从总体上去领会，我还是为若干个

别的段落提出几点参考意见。

小节 16。这小节第一小提琴要奏得格外有劲，用这种象谱上所写的特强的弓法：
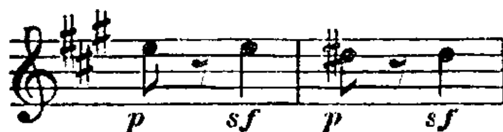


小节 157 也要这样对待。

小节 26、27、34、35、37、38、39、41 和 42。第二小号把 D 音吹低八度。在小节 224 和 237 类似的段落中也是这样。但在这些小节(22、23 等)中，第二小号仍应吹高音 D：
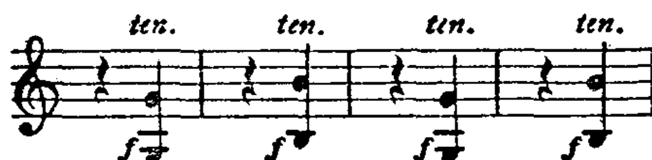


我们观察圆号的音区以及这两节前面小号的 G 音的安排，就可明白第二小号在这里不能吹低八度的理由。

小节 74—77。弦乐器的附点十六分音符尽管此时奏 *p*，每次也要都让节奏叫人听得极其清楚，否则，它的效果就会变成：
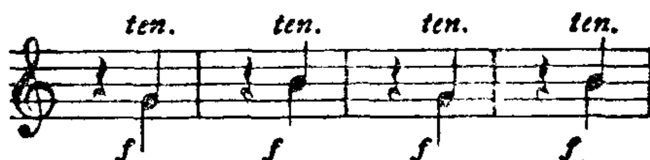


但如果速度过快，就不可能奏得叫人听清楚，这几小节第二个四分音符所特有的那种 tenuto 也就丧失一切意义。无论如何，特别是在回音大的音乐厅中，应该是慢一点比快一点好。在这里把指挥棒挥得很短而灵活，这种动作值得推荐。在小节 84，285 和 295 各类似段落中，也是这样。我想我敢负责在这一段(小节 74)的第二和第四小节中的第二拍为圆号添一个 B 音，因为这两小节

一切铜管乐突然停止了，与前一小节的音响差别未免太显著了。圆号可吹：
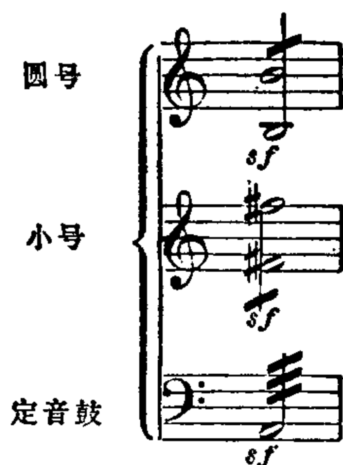


在小节 84 则这样吹：



在这里决不能再打算作任何的改动，因为贝多芬在配器完全相同的两段中，让圆号在前一段吹八度，在后一段吹同度，其理由不清楚。也不能在这里给小号补充什么音，因为这样做的话，定音鼓也必须作同样的补充以取得艺术上的平衡，这样一来就会使高音 E 在这里扮演的特别刚硬的角色大为减色。在小节 285 和 295，小号与定音鼓每小节都演奏，这里只有主调的主音与属音的轮换更替，其调性关系与上述各段不同。但是在这两段第二小号可把各个 D 音吹低八度。

小节 92 往后。指挥必要时可在谱上注明，务使弦乐组中各个声部的 crescendo 不是互不相关，而是相继出现。在这一连串音型持续渐强声中，至小节 104 而达 *ff*。对于这一段和在小节 307 类似的段落，经常进行仔细排练是很有必要的。

小节 113。这里铜管乐器和定音鼓由于缺乏自然音而突然停了一小节是很恼人的。所有的和弦都标着 *sf*，显然这一整句每个和弦都想要用相同的力度演奏。所以这里急需设法补救铜管乐的缺陷，我对这一小节的补充姑且大胆地提出如下的方案：
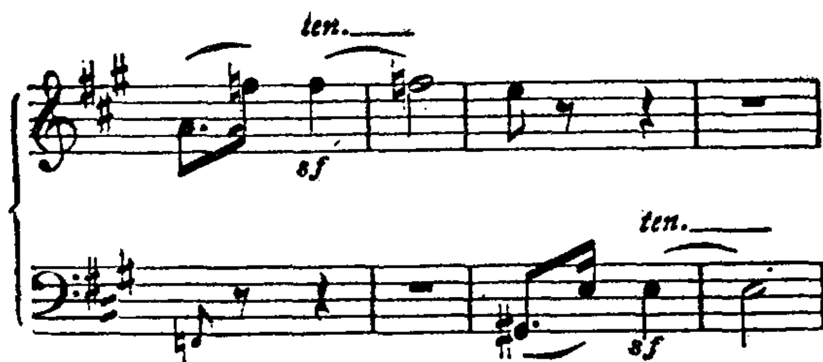


上例定音鼓的A音事实上在一定程度上造成了一个九和弦，这是贝多芬原先所未曾考虑到的。但这件事一点也不使我为难，因为无论音乐修养多高的听者也未必能够发现得了。假定我这样处理太大胆了，但这也聊胜于让定音鼓突然停止之使人难受，也总比为这个音符而添置第三只定音鼓(这只鼓可奏升G)更好，后面这种做法也是违反这首作品的风格的。

小节 129—132，136—137，138—143。这些由连线与四分音符连在一起的二分音符，一定要奏出最大的强度，丝毫没有 diminuendo 的倾向，例如这样的奏法：
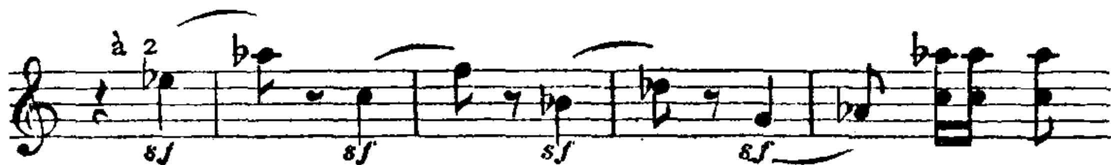


那是绝对错误的。甚至可在二分音符之后稍作停顿，但附点八分音符和十六分音符绝对要按十足的速度进行下去，使这一整段的速度保持准确，没有 ritenuto。这一段可照下面谱例上的要求处理：



从小节 144 起，就应该恢复原来速度而且奏得很有劲，不再有任何停顿。这一小节和后一小节中有 *sf* 的音符自然应当够长而充分地 *ff*，要小心避免不合适的 diminuendo。

小节 165—169。在这五小节中，虽然加倍使用木管乐器，但与弦乐器相形之下，仍觉得管乐太弱。我为了尽量发挥木管组的威力，在单簧管休止部份补充了下面这一句：



小节 198—215。作为主题再现的准备，有个强大的 crescendo，在这之前有一段 pianissimo 似乎表现着期待的心情。这一段切不可奏得太急而降低其意义。长笛特别要注意不可过于急赶。

小节 389。从标着 *ff* 的小节 319 起一直到小节 389 止，其中除了有少数的 *f* 和 *sf* 之外，我们看不到别的强弱术语。然后在这里我们发现一个 sempre più f，跟着而来的是小节 405 的另一个 *ff*。由此可知必定在什么地方应该有一个 diminuendo，才能使这个 sempre più f 具有意义。瓦格纳强烈反对他在德累斯顿的同事莱西格(Reissiger) 的办法，莱西格为了上述的理由用了一个突然出现的 *p*。事实上在这一段中间突然转为 *p*，确是比较幼稚的

权宜之计。上文讲到偶尔出现于小号和定音鼓的 *f*，这也似乎证明贝多芬并不打算在这里降低声音的强度。但是，当我把这长长的一段始终按 *ff* 奏出时，我总免不了感到有点空虚，而且也没有办法把其中的 sempre più f 表达出来。因此，我决心依照我的音乐本能去创新一下。我必须承认，我的创新没有其它的根据，只有根据这样做的效果，以及我向每一个乐队解释我的办法后，每个乐队都立即愿意照办的事实。我以最大的精力演奏至小节 367；在这里我引进一个缓慢而非常有层次的 diminuendo，延续五小节，至小节 384 成为 piano，这样使紧接出现的木管声部的三度音程发生特别美好的表情。然后，我用 crescendo poco a poco 代替了那个 sempre più f，继续用越来越大的音量增强至小节 405 而达到 *ff*。小号和定音鼓的那些 *f* 当然相应地也要进行改动，按照实际情况需要改为 dim. P 或 cresc. 或者干脆把它取消。

在小节 374 和 367 我让第二小号把降 B 音吹低八度，并在这一段的稍后若干小节把 D 音一律吹低八度。只有到了小节 402 还是再次吹高音 D 为好，因为这里需要强烈的音响效果。

我完全意识到我的这项创新是有危险的，因为这已经不能视为解释了作曲家的心意，而只能说是解释者发表了自己的独立的见解。它所以有危险性，因为常言道：你可以这样做，别人也好这样做。别人也许会很轻易地觉得其它段落也需要进行力度上的调整。因此，我要提请大家十分注意这一点，我每次试图在原作上加一个新的记号或作任何改变都是极其小心的，我总是尽量小心翼翼地避免干扰贝多芬个人特有的风格。我也愿意指出，在所有九部交响曲中，只有为唯一的这一段我可能会受到武断杜撰的指责；但必须注意到，正是在这一段，不幸的是原作的术语不仅毫

无用处，而且实际上引起思想混乱。写了ff，sempre più f，接着又写*ff*，这是毫无意义的。如果要使这个 sempre più f 起一点作用，那么在它之前或后就必须有一次减弱。由于这一段在结构上排除了在 più f 之后实现 diminuendo 的可能性，所以我觉得在 più f 之前实现 diminuendo 是最适合的，而我处理的方式获得了大家的一致赞同。反复演出的结果使我坚信，照我的方法演奏比简单地推向*ff*，更能使这整段音乐产生明确的效果，因为强弱层次——这显然是贝多芬认为有必要特地写上 sempre più f 的意图——是不能在原有的条件下获得的。

在这个乐章中倍加圆号很重要，如有可能，倍加木管乐器也很重要。乐章一开始就倍加，至小节 63 止。从小节 92 起的一段相当长的 crescendo 将显得特别有力量，如果外加的木管乐器能在小节 98 进入的话，这时原有的各乐器已奏得相当响亮，外加乐器进入时奏 *p*，掀起另一次 crescendo，会使原有乐器得到大力的支援，倍加至小节 199 止，又从小节 218 开始倍加，先奏 *p*，在*ff*前两小节加强原有的 crescendo。倍加又止于小节 274。然后，照前面类同段落的办法，外加乐器又在小节 316 卷土重来，先奏 *p*，并以新的力量支持原有乐器的 crescendo。从这一点起一直倍加至该乐章的终点，虽在小节 367—404 我们规定的 dim.*p* 和 crescendo 等处也不停止使用。

第八交响曲

这首交响曲是贝多芬最成熟的杰作之一，它在配器法方面已达到最完美无瑕的程度，有关音响的问题。这份总谱已经是无懈可击的了。尽管指挥要把这部作品无与伦比的幽默感表现得自由洒脱而玲珑巧妙也许是件难事，但他会发现尽可不必在层次和表情等方面再去多费心思。除第二圆号和第二小号在一些段落仍须采用我们熟悉的方法吹低八度之外，也没有什么改动乐谱的必要了。所以，关于这首交响曲我只须写出极为有限的一些提示就够了。

第一乐章

小节1。节拍机标记𝅗𝅥.＝69太快了。我建议用𝅗𝅥.＝56左右，也许♩＝160更为合适。尽管在多数地方每小节划一拍也就足够清楚，但这乐章的基本节拍应该是每小节三拍，而不是一拍。

小节1—3。我在许多音乐会大厅中注意到小提琴奏的主题在那里听起来不够明显。为了补救这个缺点，我给所有管乐和定音鼓写上了这些表情记号：



如果弦乐组不很强，这样处理是可取的。

小节 5—8。有一种讨厌的恶习，就是突然把这几小节奏得慢得多，又在小节 9 恢复原速，这种奏法必须加以否定，尽管这是彪洛在意志不大坚定的时刻很喜欢的一种处理。

小节 36—37。如果大管稍微着重吹这两个音，有助于改善演奏效果，G 音也许还可以比 A 音吹得稍重一些：
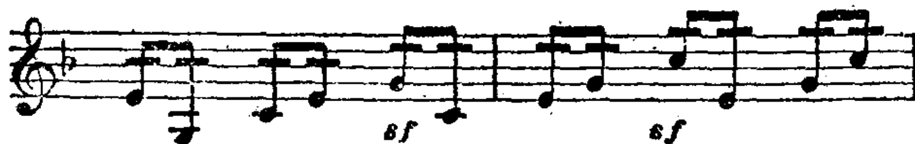


小节 43 和 51。只可以在这两小节内有所 ritard. 而不是在前面。旋律流畅的进行同样要求一种微妙而温和的放慢速度，而不是一种带伤感色彩的 ritenuto。
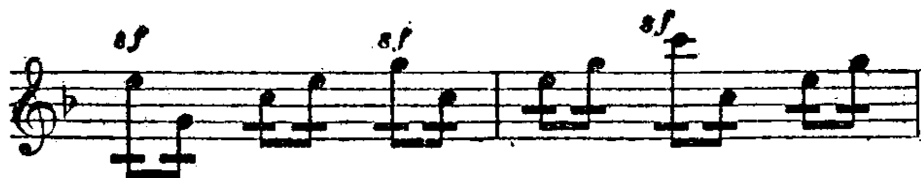
小节 62，65，66，67 和 69。第二圆号把 D 音都吹低八度。第二小号在 69 小节也要把D吹低八度。

有一点很重要，从 60 小节起，接连出现好几个 *sf*，起初不可把 *sf* 奏得太响，而是逐步地增强到 *ff*，这样才能保持住从小节 60 开始的 crescendo，小节 257 及其后也要这么办。

小节 73—79 。这几小节应始终保持 *p*。后面突然进入 *ff*，一定不要先用 crescendo 作准备。 小节 270—276 也要这么办。
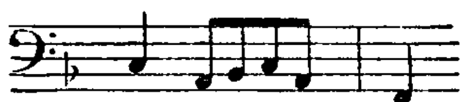
小节 96—99。这四小节和稍后出现的类似的四小节一定要一直奏出声势强大的 *ff*，不要打算再有任何节奏上的强弱变化。我所以提起这一点只是因为我有一次听到了下面这种毫无道理的处理：
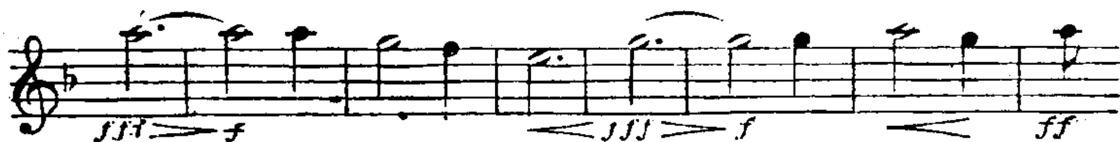




小节 132—135。为了使木管乐器听得清楚，弦乐组的 crescendo 要奏得很有节制。由于这五小节木管乐器一直在奏 dolce，不妨让下一小节 A 大调的 fortissimo 突然出现，这种突然出现的性格与前面几个 fortissimo 的进入在相互呼应。

小节 190—198 在低音提琴和大管声部的主题在这里并不总能听得清楚。我听到有人这样改动，我自己也试了一次，就是在开始二小节用四只定音鼓来加强主题：
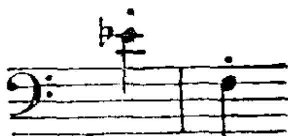


但我认识到这是一种很粗暴而现成的办法。我们的目的既然是使听众真正理解这段主题，我们实在没有其它办法可供选择，而只能让大提琴、低音提琴和大管竭尽全力演奏主题，并让所有其它乐器照下面这样的力度要求来处理：



我禁不住要在这里向乐队队员们再次提出箴请，继续影响他们重视 *f* 与 *ff* 之间的重大区别，并希望他们注意在仅标着 *f* 的地方就奏出最大的音响是错误的，因为这样做以后再也无法继续提升至 *ff*，至于需要发展到 *fff* 那就更无法可想了。这个道理对于 *p* 和 *pp* 也是适用的，这本来是无待赘述的，但它是多么经常地被大家忽略呀！

小节 201 和 202。木管乐器在 201 小节的 *f*，弦乐器在 202 小节的 *p*，两种力度变化都是突如其来的，不可先有作准备的 crescendo 和 diminuendo。十分正确奏出这一句比刚看到乐谱时所感觉的更为困难。

小节 233 和 234。单簧管和大管在这里要强调这两个音:



和我在上文讲过的大管应在小节 36—37 强调G和A两音的方式一样。

小节 240 和 248。请参阅我关于小节 43 和 51 的意见。

小节 257—260。第二圆号吹低八度，E 音也要吹低八度。

小节 332。三个有𝄐的和弦要奏得比较自如，时间充裕一些;末一个延长号不要太长，并要毅然断开。在短暂的停顿之后音乐再度开始。第一小提琴如果用一种失去活力的 diminuendo 的情调演奏那个延长的降 B，这样处理贝多芬的作品就完全错误了。

小节 366。这里有个 diminuendo，说明从这里开始稍为放慢速度是对的。但到了乐章的最后两小节一定不可忘记再次恢复原速。

第二乐章
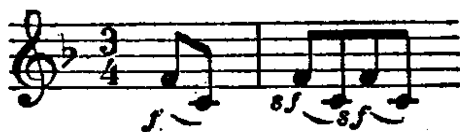
节拍机标记♪=88 是正确的。主题的最后一个音(小节 3)和每一个不带 staccato 的八分音符(如小节 4 的低音提琴和小节 81 中的八分音符) 都必须保持住八分音符的时值，不可采取 staccato 奏法。小节 26 和 59 的 diminuendo 一般可辅以极为轻微的 ritenuto。此外，这个可爱的乐章应奏得精致而优雅，而不要有

任何的矫揉造作。

第三乐章

小节1。众所周知，瓦格纳曾无可非议地谴责过把这乐章奏得过于急促。但是，我必须提出一项诚恳的劝告，就是这乐章也不宜奏得太慢，不要把这首生动的小步舞曲奏成象《莱茵河黄金》中巨人们正在登场的音乐。我觉得节拍机标记♩＝126似乎太快，还是采取♩＝108比较合适。

虽然这些表情符号已经足够清楚。



但指挥们往往忽视第一个弱拍必须用力演奏的这一事实，当然，它不像后来的四分音符那样带有*sf*。听者一定要清楚地听得出这是弱拍而不是小节的第一拍。如果第一个F音也象后面两个F音一样带有*sf*，就会使听者发出节奏上的错觉，认为第一个强拍来得太早了。

小节38。应该尽量清楚地表现出木管乐器的主音与圆号、小号的属音在第三拍的顽强相撞。奇怪的是，我听说有一种看法，把这说成是乐谱上的错误。

小节55和56。这两小节比前两小节奏得安静一些。
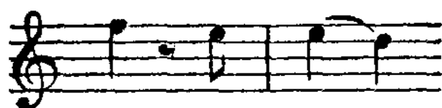
第四乐章

小节1。节拍机标记𝅝＝84快得叫人无法演奏。我定的速度为𝅗𝅥＝132左右。在小节4和5的弱拍的后面，以及其它各处

没有标明 staccato 的第三拍，都一定不能奏 staccato。最好是在分谱中给这些音符都标上一个“-”。
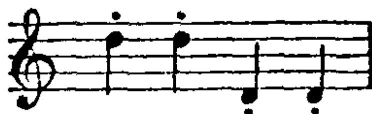
小节 17。为了使这个半带幽默半带郁闷、情绪显得古怪的升C能按要求奏得有力，从 *ppp* 起就有必要轻微地减速。小提琴和中提琴在奏完第二拍的C后，一定要有时间提起弓子，然后利用弓子本身全部的重量落下奏出升C。这升C可稍长于它原有的时值（quasi tenuto），至下一小节的后半部才恢复原速。在这里和在其他一切相似的情况中，并不存在着真正改变速度的问题，这仅是速度轻微的偶尔调整而已。

小节 22—23。下面这一句：



如果像有时人们把它奏高八度那样，效果反而变得平凡无奇，所以我觉得还是不要改动为好。小节 183 类似的那一段也应如此。

小节 38 往后。如果我们在这里允许铜管乐器把D音吹低八度，则从小节 42 至 47 造成第二圆号变为虚假低音的效果。与弦乐器相同的和声进行比较，就可知道和声的低音部其实是交付给大管的。所以这一段必须仍旧吹高音D。只有小节 47，我才建议第二圆号和第二小号照下例吹奏，以避免不必要地大跳到低音G。



小节 48 往后。有一种习惯奏法把第二主题奏得太慢，结果把这个迷人的旋律变得懒洋洋而伤感，这是一种极其要不得的恶劣习气。除非整个乐章一开始就已胡乱加快，否则原来的速度对

于第一主题和第二主题都是适用的，完全没有必要使第二主题的速度与整个乐章脱节。

小节 91—94。中提琴和小提琴的 *p* 不宜奏得太轻，否则紧接在后面的 *pp* 便无法表现。小节 267—270 也是这样。
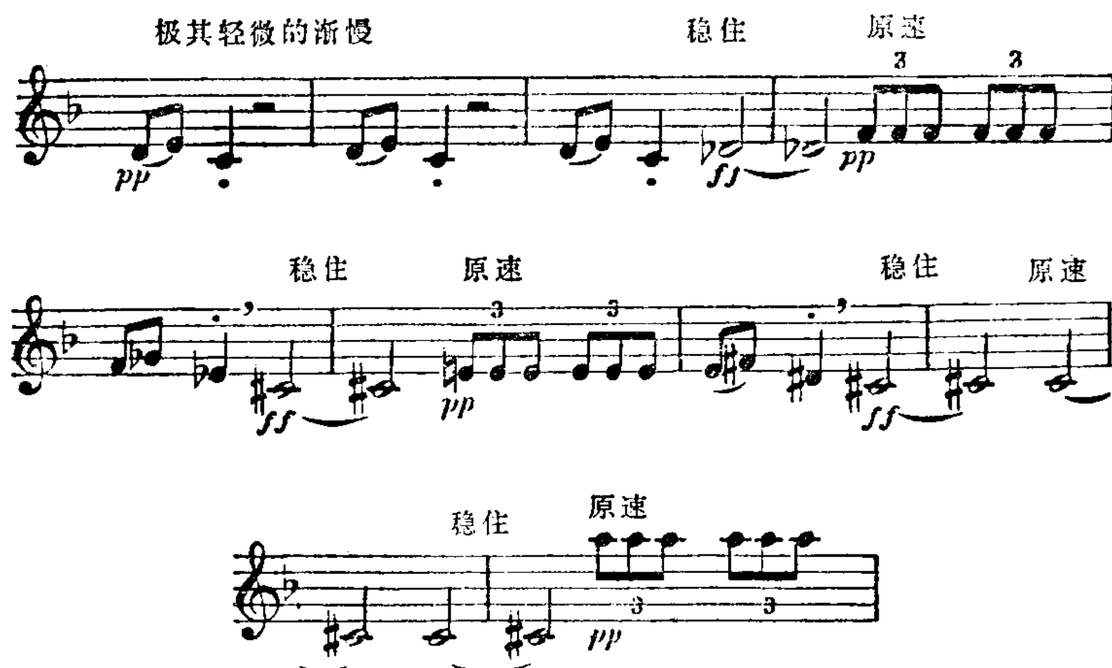
小节 178—179。参看上文关于如何演奏那个升C和它前面几小节的论述。

小节 255—259。圆号和小号把D音一直吹低八度。

小节 282 往后。可以看出，在这里有一段附属的严肃音调穿插在这首交响曲的欢乐的音乐之中。所以我不能让自己完全维持住原来的速度。我从第二小提琴的A音开始稍稍放慢，然后在小节331 左右的几个小节中逐渐回到原来较快的速度，这速度在小节345 的后半部(D 大调)完全恢复原样。

从小节 314 至小节 34），第二圆号和第二小号总是把D音和F 音吹低八度，第二圆号还应该把小节 322 的降E吹低八度。但我想，降B 不要吹低。在小节 364，第二圆号把D音吹低八度。

小节 370—379。尽管开始三小节由于前一段延续下来的轻微的渐慢而获得了有利的效果，但如果继续波及两个升C之前的主题片段，这是错误的。这几小节还是全速演奏较好，但必须使弦乐器演奏者有足够的时间提起他们的弓，以便用全力拉奏那两个升C。为了这个目的，我们有理由在各个升C之前稍稍停顿一下，但这个停顿决不能超过提弓所需要的时间。正象我在第七交响曲中作了唯一的一次武断举动以调整其强弱层次那样，我在第八交响曲中也有这么一次大胆行动，就是插进一些供换气的休止，我想这是可以容许的，事实上也是必要的。通过经常练习就一定能把这种休止的时间缩短到最小限度。现可把我这种速度自由处理的设想写成乐谱，大致如下：



小节 39。圆号，小号和定音鼓的出现，无比巧妙地带回了主调，这一段一定要用凯旋般的威力来演奏。这段转调从升 f 小调转入 F 大调，利用前调的导音(升 E)的相等音转换，成为新调的主音，手法简捷，其中的灵机妙想却是伟大非凡，也只有贝多芬才会有这样信手拈来的灵感。和这里所表现的音乐的原始威力相比，一切风雅的解释都将显得不知所云了！

小节 420—427。当沉重的低音部响起了优美的第二主题时，一线快乐的光芒立即照亮了听者的心灵。在后世的音乐作品中，到那里去找如此深入人心的意境和笔调呢？大提琴和低音提琴一定要用细致但经久的长弓演奏这段愉悦的独奏。

我还要提议让第一长笛将降 B 吹高八度，以代替谱上的：



贝多芬显然为了安全起见，在以下这些地方都写了如上例的降B，小节 26 和 34，以及往后的小节 195，209，219--222，387,389，

391，和 393—398 等处。(奇怪的是，在小节 187，贝多芬自己破例写了一个高八度的降 B，这就颇令人费解了，何以他后来在第九交响曲中重要得多的地方却那么小心翼翼地避免了它)。但是，我不建议在类似的地方：



也把它吹成高八度。这首交响曲应无条件地始终不加倍使用木管乐器。

第九交响曲

贝多芬的第九交响曲不仅是最伟大的而且也是最难演奏的管弦乐作品。正确、清楚，同时充满了感情和力量演奏这部作品，是指挥艺术中一件极为艰巨的工作。贝多芬在这部作品中经常感到被当时乐器有限的性能所拘束，比在他的任何作品中都严重；他写作时受耳聋的影响也比任何其他作品厉害，我们能够看到，他是怎样地不容易判断声音的效果。尽管有这些障碍，贝多芬仍然在这部作品的柔板乐章中创造了一次配器的真正奇迹，这只有使我又一次凝视着这位独特的天才而惊叹钦佩不已。

瓦格纳是第一个认识到有时必须把贝多芬的原谱稍加变通的人，他认为有时需要在原谱上添上一些标记，有时需要将原谱适当地改动一下。在这些该变通的地方，如果一成不变地照原谱演奏，就只能引起混乱的印象，就不能完整地表现作曲家的意图，而这种意图是可以在读总谱时得到明确证实的。瓦格纳在他的著作《论贝多芬第九交响曲的演奏》中为了启发读者细心思考，而"不是鼓吹对他的模仿"，他以异常谦逊的态度对"愿意认真思考的音乐家们"提出了各种建议。这些建议中，凡是我觉得值得采用的我都在这里加以复述，对照上述的论著，详尽地谈谈其所以为正确的理由。

在研究如何演奏这首交响曲之前，我要先提出一个见解。且

不谈声乐部分所需要的量和质，对于乐队，我认为用一个力量薄弱的弦乐组来演奏第九交响曲是极难胜任的；弦乐组充分加强了之后，管乐器数量的加倍也就成为必不可少了。我下文所要讨论的问题都是建立在这两点认识的基础上的。当乐队人数特别加多，例如音乐节日在音乐厅中演出时，我建议也要倍增圆号与小号（八个圆号、四个小号）。音乐会的组织者如果只有小型乐队可供使用，要么他最好干脆不要考虑演奏这首交响曲，要么他就应该不怕麻烦和不吝金钱去聘请足够的优秀演奏员来充实乐队；与此同时，排练的次数当然不应受限制。我认为每十年听一次演奏得很好的第九交响曲，远远胜过每年听十次低劣的演出。

我在这里禁不住要提到彪洛那次怪诞而不合乎艺术需要的演出，他竟在同一场音乐会中连续演奏两遍第九交响曲！难道他想像用一场长篇的学术演讲那样，一遍又一遍地去开导听众如何更清楚地理解这部作品吗？还是要我们这样去探求和了解这位历史上最伟大的人物和大师的呕心沥血、深入我们肺腑而令我们为之震撼的杰作呢？难道可以让一个魂魄俱在、多情善感的生灵，连续两次体验这巨人的战斗全程，从黑暗到光明，从痛苦到欢乐；可以马上重复地令乌云遮断刚从云层里钻出来的阳光，以便当阳光再现时再一次给人以胜利的欢欣吗？也许彪洛受得了这个考验，能够冷静而从容不迫地执行工作，企图变贝多芬凝结大量血汗的尝试为指挥技术上的一个简单课题，但他无论如何也应该更多一点为他的听众的接受力着想，更多一点考虑到他手下的乐队队员们的演奏精力啊！许多亲历这次双重演出的听众遗憾地告诉我说，他们不能保持头脑清醒地把第二次演奏一直清晰地听下去，而第二次演奏也确实达不到第一次那样的水平。连续演奏而一次不如一次的现象，事实上就是对彪洛在这种场合的唯一说明。这

只能证实彪洛自己也经不起继续两次演出第九交响曲的严峻考验，不能在考验中幸保他自己不被消耗！
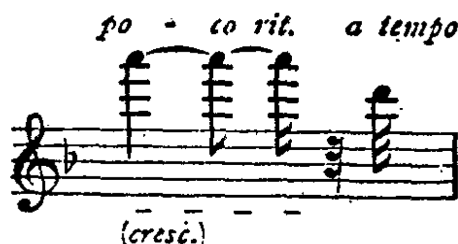
在我担任柏林交响音乐会的指挥期间，公开排练和正式演出这首作品原是安排在同一天的，这样进行过一次之后，我就坚决拒绝在一天内作这样的两次指挥，虽然公开排练终了到正式演出开始还有六小时半。因此，以后我演出第九交响曲时，公开排练总被安排在正式音乐会的前两天。

第一乐章

小节 1。节拍机标志是♩=88，我认为有点太快。因为本乐章采用十六分音符进行，速度太快就会危害其 un poco maestoso 的性格。这乐章布置得极细致，其速度可有多种变化和层次，也许可能达到♩=88，但我建议它的基本速度不要超过♩=76。

第 1 小节两支圆号吹出来的五度音程可能太响，这会破坏乐章开始时那种朦胧神秘的情调。必须特别要求奏者尽可能把两个音吹得 pp。

小节 16。这小节可以稍慢一点，以便弦乐器在那个三十二分休止符上明确地断开，然后突击进入壮丽的主题。为了这同一目的，我让那些在 crescendo 之后已经气息将尽的管乐器也有一个三十二分休止，以便吹奏者重新吸一口气，然后进入主题：



我把这小节的第二个四分音符当作两个八分音符来划拍，以使我

的要求更加清楚。当主题出现时，木管乐器的人数增加，一直到第 28 小节为止。

小节 19 和 20。第二圆号从降 E 开始吹低八度。

小节 21—23。要使这些和弦能获得威力巨大的效果，在于坚定地保持附点八分音符的时值，而不在于放慢速度。

小节 34 和 35。第一小提琴与中提琴一起的奇特的急奏，配合着 diminuendo 进行，令我感觉好像一个巨大的幽灵显现之后，突然钻进地壳而消失。极重要的是，在这两小节之后，一定要恢复乐章开始时那种气息微弱的 pp。

小节 50。这里的处理可以说和小节 16 的要求完全一样。随着主题出现而倍用木管，直至第 73 小节为止。

小节 50、51 和 54。第二圆号把降 E 低八度吹出，小节 51 的 C 当然也要低八度吹出。

小节 53 和 54。第四圆号把 E 以后的六个音符低八度吹出。

小节 57。第二小号把 D 低八度吹出。

小节 61 和 62。第二圆号把 F 和一个降 E 低八度吹出。但这个建议不适用于小节 64 和 65，这里贝多芬大可以毫不犹豫地写出
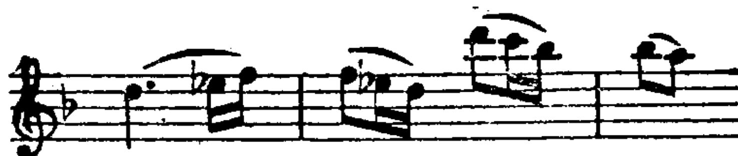


也完全可以让 F 以后的几个音都低八度出现，但他也许倾心于这一对同度高音 G 的更锐利的效果。我提出这一点是为了再一次阐明碰到这种问题时应该多加小心和注意。

小节 69。老式大管的低音升 C 是不完全可靠的，有些乐器简直没有这个音(见柏辽兹《配器法原理》，布莱特科普夫版第 100
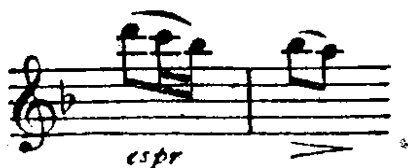
页)。这说明为什么在这小节中他写了这一个向上大跳的古怪音程。现在毫无疑义地应该把升 C 低八度吹奏。

小节 72。第四圆号(但不是第二圆号)应该把两个 D 低八度吹奏。

小节 77 和 78。长笛的加入不仅起加强双簧管的作用，也是为了旋律的完整。这段旋律我是这样解释的:



参照长笛的前一乐句来看，这旋律是多少依靠这五个音(小节 77 和 78)来补充完成的，为了旋律线条的完善，我让长笛按照下例的表情演奏(请参照小节 339 和 340):
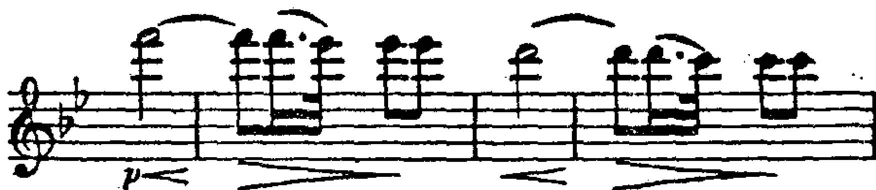


小节 80—83。亨利·波哲斯(Heinrich Porges)在他的关于瓦格纳在拜罗伊特演奏第九交响曲的报告中强调这个事实，他说瓦格纳“避免使用任何压逼出来的重音”。为了达到这个目的，极其重要的一点就是要告知长笛和双簧管必须严格按照单簧管和大管的吹奏法和发音法来吹奏这一段，这样才能使这两小节中乐器的轮换尽少为听众所觉察，并在听众耳中呈现一个完整的旋律。所有的>都不宜强调。从第 82 到 88 小节也许由一支圆号吹奏为好，如果用两支圆号来吹，就必须关照他们把降 E 吹得极为 *pp*，只在<处提高到 *p*。第 79 小节，当弦乐器以切分音的节奏加入时，可在 A 音上稍为加强一点，我姑且在谱上加了一个>:



事实上贝多芬本人也在第 278 小节相应的地方这样处理过。弦乐器与第二对圆号都必须奏得相当 *pp*，然后稍微地 crescendo，适当地提升到 *p*。

小节 88—91。这一段我让小提琴的细小音型奏得极为 pp，而让木管乐器采取这样的表情：
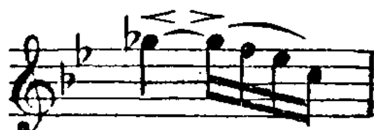


同时又使第一双簧管和第二单簧管稍为显著一点地出现。

小节 98 和 99。为了使担任演奏旋律的单簧管和第一长笛明显地奏出 crescendo，瓦格纳建议取消弦乐器在这两小节中的 crescendo，而在标着Più crescendo 的第 100 小节中令全部弦乐器奏 crescendo。

小节 102，103，106 和 107。这四小节要加倍使用木管乐器。以前我曾让小号在第 102 和 106 小节奏降B以代替谱上的D，并在第 103 和 107 小节各重复其前一小节；但是，我以后放弃了这个办法。我现在所以要在这里提起它，是为了让读者知道，如果他又听到这样的奏法，这已经不是我所赞同的。

小节 108 和 109。弦乐与长笛在此起奏时不宜过于软弱(*mp*)，并应通过═进行的办法至下一小节而成 *pp*。瓦格纳早已强调地指出，在 109 小节以后的 14 小节必须自始至终演奏得很安静。从第 124 小节开始的 crescendo 的过程必须得到一种温

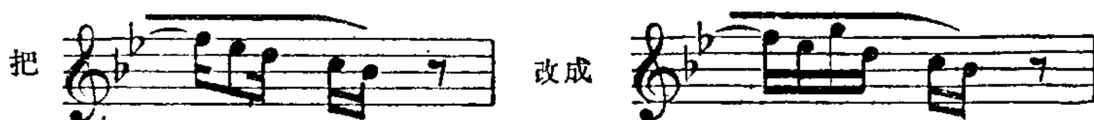
和的——<>——来支持，这个——<>——应在包含旋律声部的降 G 和 G（四分音符）这一带每次反复时一再出现：



小节 119。第四圆号把 F 吹低八度。

小节 132—138。从降 B（第四个八分音符）往前，两支长笛都可以各增加一支。
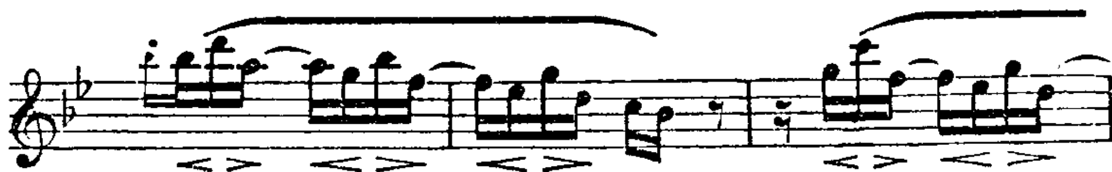
小节 138—145。对于这困难的一段，瓦格纳曾提出过特别可贵的建议。在这一段及以后将要遇到的类似的地方，他作了一些修改，但不会在任何方面损害原作的风格而只会使演出变得极为清楚。这是一成不变地照原谱演奏所办不到的。我们不能用墨守清规戒律的眼光来否定瓦格纳的修改，何况这一段修改是极微小的，只限于以下几处：这一段的第二小节改动了一下双簧管：

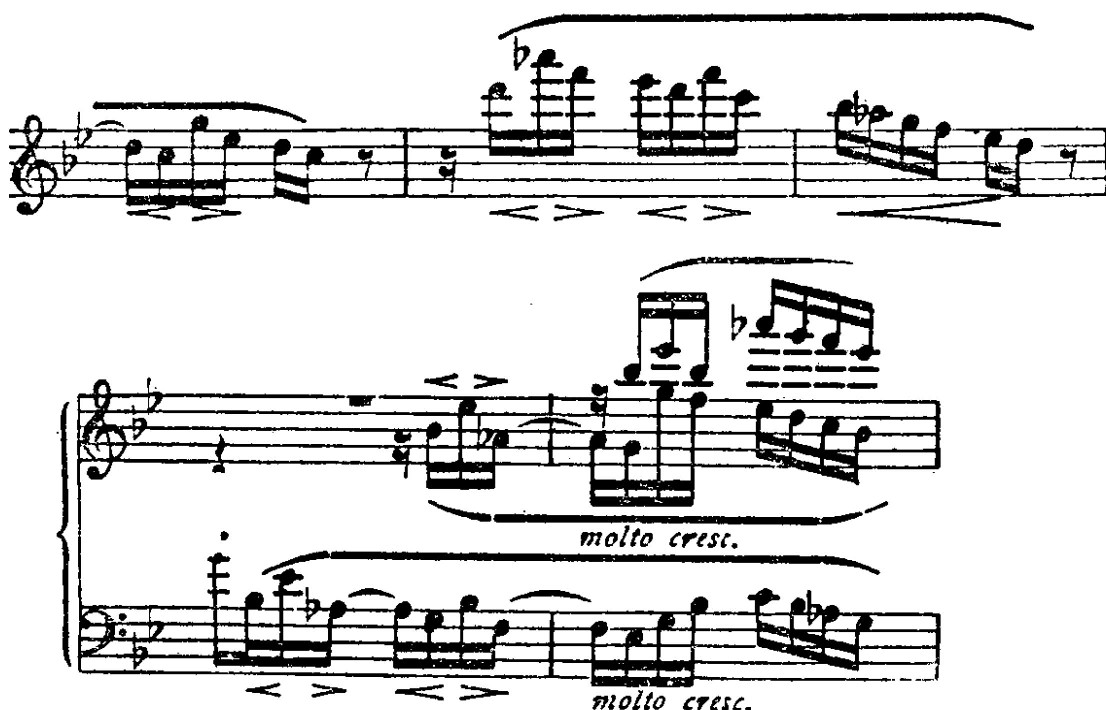


在第 6 小节改动了一下长笛：
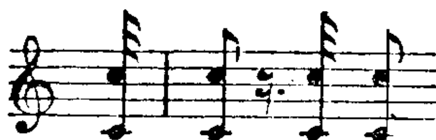


瓦格纳提出的强弱也很值得重视，他在谱上添写了一些强弱记号：





其实这不过是对贝多芬所标的 espressivo 意义的发挥和合理的解释。我还可以补充一点，即第三和第四圆号应该注意这一段:



它在*ff*之前出现过三次，每次都应该是 *pp*。从第 137 小节到 149 小节，第二圆号应把F和降E低八度吹奏。

瓦格纳也指出，所有必须适当减速的地方都要有正确的表情；为了达到这个要求，我从第 138 小节开始划四拍，以八分音符为一拍，至第 148 和 149 小节才恢复以四分音符为一拍而划二拍。

小节 150。木管乐器加倍，至第 158 小节的 decresc. 为止。

小节 160，166，170，174 和 178。虽然吹奏 *pp* (quasi tenuto)，小号必须确保其威严的音质。定音鼓应敲出柔软的音色，但也要有一定的分量。
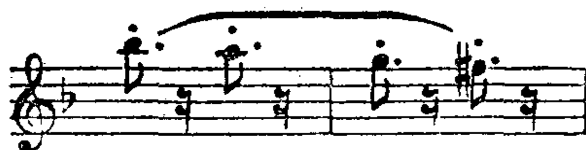
小节 179—185。为了清楚地表现这一段旋律性很强的复调结构，我在木管的各个第一声部写上如下的表情记号：

第一长笛
mf espr.
第一双簧管
mf espr.
第一单簧管
mf espr.
第一大管
mf espr.
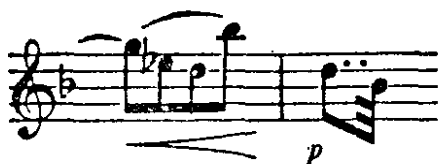
espr.
pp
p
p mf

小节 196 和 214。奇怪的是这两小节上所标的 a tempo 往往被人们忽视，而它前面短暂的 ritard. 却被带到后面两小节中去。为了纠正这个错误，我必须指出，在准确的地方落实贝多芬所规
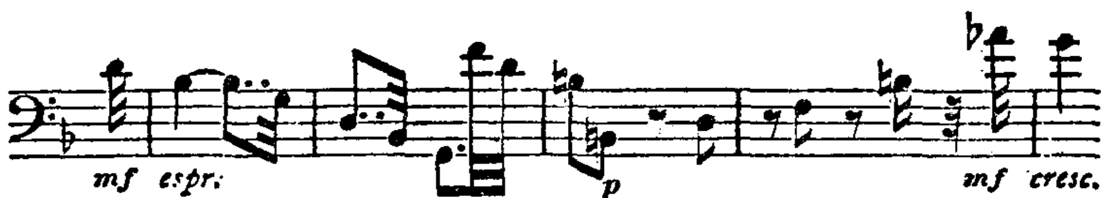
定的这个 a tempo，并小心避免流露任何伤感情调，才能表现出这一段音乐的全部妙处。恢复原速之后，如果恰如其分地奏出那些八分音符及其附点，就得到一种 portamento*的效果，实际上这几个附点音符只是前小节 ritard. 的音调的继续罢了：



小节 198—206。第二圆号把 F 和降 E 低八度吹奏。第一双簧管应把第三小节奏得像下例那样非常富有感情：



第一单簧管和第一大管可按照下面谱上标明的指示演奏：
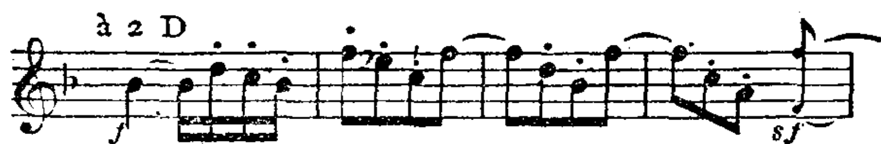


小节 217 及其后诸小节。关于加倍使用木管乐器问题，第一长笛从 217 小节的第四个八分音符(高音 G)开始，大管从 C 音起其它木管乐器相继加入演奏时都是加倍的，至 252 小节为止。演奏这一段绚丽的赋格曲必须有最高的准确性和充沛的精力，但不宜太慢，也许♩=80—84 左右为适宜。

为了使这段复调音乐能够演奏得更加明确清楚，我提出下面几点重要的意见：

---

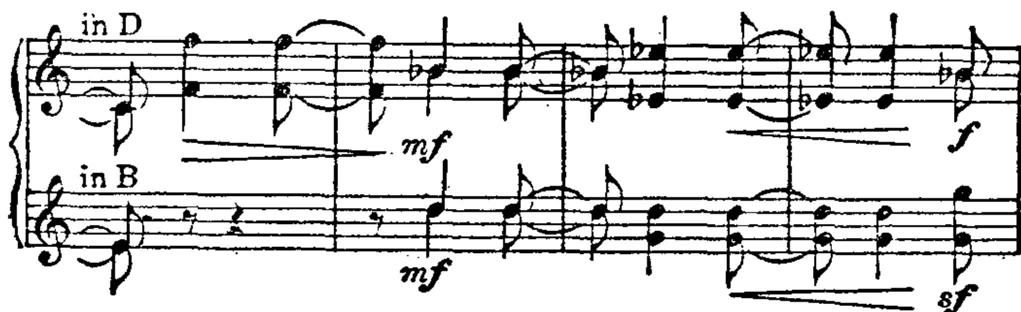
* portamento 在声乐和弦乐器上一般表示滑音唱奏，在钢琴上则表示一种各音略有间断的 Legato；这里指后者而言。——译者

小节 232—235。根据我积累的大量的演出经验，我确信虽有数量较多的第二小提琴，仍不足以表现主要动机在此处所需要的斩钉截铁般的果断性，因此我决定使空闲着的两支双簧管重复第二小提琴，并为它添写这一段乐谱:



这样便立即产生出这一段中我认为必不可少的效果。

小节 228—231。圆号照下例的力度层次演奏。



上例同时也写出了第二圆号应吹低八度的 F 和降 E。

小节 236 及其后诸小节。这里圆号、小号和定音鼓只应奏 *mf*，所有的 *sf* 都要相应地减弱。第三和第四圆号在前一个弱拍的 G 音起即已转入 mezzoforte。在第四小节，第二圆号把降 E 吹低八度。在第 244 小节，当小提琴从低音 D 用劲跳到高音 E 时，第一与第二圆号首先在第四个八分音符 G 音奏 *f*。随后小号、定音鼓和第二对圆号相继奏出强有力的 *f*。当中提琴和低音提琴在 249—252 小节发展到 *f* 的过程中，下例写出的强弱层次不可忽视:

木管乐器

圆号

小号、定音鼓

第一小提琴

第二小提琴

所有的 *sf* 和 > 的演奏都是再用力也不会过份的，只有这样才能恰当地表达这一段悲壮的动人之处。

把后面第 254 小节的 più p 和更后面的 *pp* 对照起来看，可见这里意味着在逐步 diminuendo，而不是突然减弱。第二大管和第二长笛奏 *p*，这是整个渐弱过程的一部份，既然它们不是旋律声部，所以不允许它们比第一大管和第一长号更为突出。

小节 259—269。下例所标出的强弱层次有助于 cantabile 的明确表达。

第一小提琴　第一双簧管

cantabile

(poco)

第二小提琴　第一长笛

cantabile

(poco)

第一小提琴

(poco)

mf

cresc.

mf

这一段逐步加强，至第 270 小节的第五个十六分音符而成为坚强的 *f*，然后以不可思议的速度消失于随后的三个音符之中，从而进入下一小节的 *pp*。低音提琴一路攀登直达高峰 A 音，必须制造出一种使人感到紧张的效果。

小节 275—282。在开始四小节，单簧管、双簧管和长笛要有 poco espressivo 的表情；而在后面四小节，大提琴与低音提琴也要有这种表情。第一与第二圆号奏的乐句带有旋律性，所以必须奏得略为显著，例如：

poco espr.
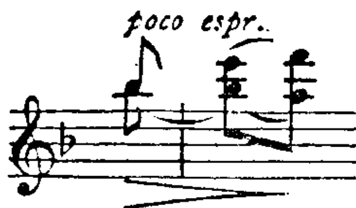
à 2

(pp)

p

使第二圆号的 D 和降 E(小节 275—278)放低八度是合理的，因为这样就避免了从低音 G 到高音 D 的大跳越。这种跳越是不适合吹出声音柔和的音调的。最后几个八分音符则以吹同度为较好。

接踵而来的长笛与双簧管的短句(小节 282—283)好象是对圆号的几个八分音符的答语。这短句应从前一小节最后一音起逐渐减弱：



跟着而来的木管乐器的十六分音符音型正如同一小节的弦乐器那样以 *p* 开始。随后木管与弦乐器一起渐强，又一同减弱。在小节 287，整个乐队在一个短暂的 dim. 之后再从 *pp* 开始。在第 287 和 288 小节，第二小提琴要稍突出，在第 289 和 290 小节稍突出第一小提琴，在第 291 和 292 小节突出大管，在第 293 和 294 小节突出双簧管和单簧管。第二小提琴、第一小提琴和大管在奏完这旋律性的两小节之后要立即转入 *pp*；然后加入第一和第二圆号，也要适当地 *pp*。第二小号可将降 B 和 D 一概吹低八度。

第 295 小节以短暂但有力的 crescendo 开始，可是这个渐强无论如何也不容许带有借 ritenuto 制造出一种装腔作势悲愤的性质。从第 298 小节起的第五个十六分音符开始使用外加的木管乐器。音量方面一定要在第 300 小节中能大幅度地增加，以便在 301 小节爆发成为压倒一切的 *ff*。

小节 301—336。这一气魄巨大的乐段是演奏上的一大难题。

从记谱上看，贝多芬的意图是进行一段最强有力而继续不断的fortissimo。但如果照原谱演奏，则唯一能听得清楚的只有定音鼓的擂声，如果的确有这么一位了不起的鼓手能够击鼓三十六小节而力气丝毫也不衰减的话。但是，假如他中途乏力，那么依靠这种声势获得的巨大效果(至少在力度方面)也就难以保证，尤其是其他一些演奏员也会本能地跟着定音鼓而变弱，另外一些演奏员谨记住作曲家的指示并在指挥鞭策之下，生硬地把音挤了出来，结果最后十到十五小节的演奏音量成了贫乏的 mezzoforte，还间杂着各种吱吱的刺耳声音。这肯定不是贝多芬原来的期望。为了表达这一段音乐的威力强大的内容，我在多次尝试之后终于决定要把总谱作一次根本的调整。按照我的原则，最重要的是考虑如何才能够演奏得清楚。经过调整后的谱子能使每一细节的演出效果都交待得明白，同时又不影响全乐章总的性格；而且除了管乐器的少数音符吹低八度之外，无须改动其他乐器。由于清楚的程度大大提高，听众只觉得相当响亮，却没想到所有各组的乐器只是在用 *mf* 的力度演奏，其音量甚至还是 *p* 呢。假如用这两种方式连接演奏，一是按原谱一成不变地进行，二是按照我的方案处理，我深信后者不但不会削弱音乐的声势，甚至于反而能使听者获得威力更强的印象。我愿意邀请所有的指挥都来试验一下我这种调整方案，不过不要只凭指挥台上的印象作出判断，因为那里太靠近乐队，印象往往是不可靠的；还是要根据坐在听众当中的、不带偏见的音乐家的印象来作出结论。

木管乐器(共用)

D调圆号
(♭B调圆号同此)

D调小号

小号、定音鼓

小提琴、中提琴

大提琴、低音提琴

* 标有↗记号的音符是属于原谱上经过改动的。

à 2

à 2

ff sempre

ff sempre

B-flat H.

ᵇB调圆号

ff con tutta la forza

ff con tutta la forza

D调圆号

♭B调圆号
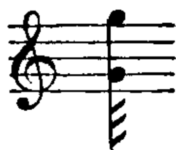
小号

定音鼓

小提琴 中提琴
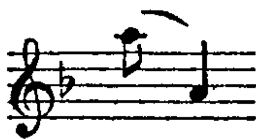
大提琴、低音提琴照原谱。

另外一个问题也希望提出请大家来验证。问题发生在第310小节。在这小节前面有两处D调小号都吹G—C(实际效果是A—D)，但在310小节，小号吹的是C—C(实际效果是D—D)，是不是贝多芬在这里弄错了？A—D在这里当然是象以前那样重要的主题性进行。长笛和定音鼓事实上都奏这两音，如果小号在此处吹C音(实际上是D音)，则干扰了主题的进行，使它不能被听清楚，所以我毫不迟疑地把小号在310小节的末一个音符C改成了G：



从第337小节终于开始全面进入了diminuendo，同时又需要把原来就不太快的速度再适当地放慢一点，所以乐曲的情绪也就放松了。小节338—344应使人产生一种短暂的宁静的印象，我在此处写上一个tranquillo。我认为这几小节要演奏得十分潇洒自如，几乎可以说是在微笑了，但不要用任何crescendo或其他诸如此类的表情处理使音乐有卖弄感情的表现。
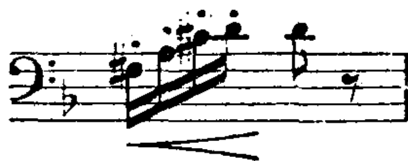
小节345—376。指挥应在这一段的开端抓住时机，逐步增加速度，到小节359而恢复原速。木管乐器在此处(345—348)的演奏，比在前面类似的地方(80—83)较为容易，因为这四小节的旋律集中在双簧管与大管身上，而不象前面一处是分散的。由于双簧管的音色较突出，配合双簧管演奏的长笛也要吹得响亮一点。双簧管的这两个A音我想还是要这样连贯地奏出为好：



关于弦乐器，我认为应该和前面类似的一段相同，在下例的第一个音符加一个重要记号：



我认为第 349 和 350 小节的 crescendo 应生动些，低音提琴应略有渐强之势：



并让第二小提琴(升 F—A)奏 *mf*。(小号与定音鼓保持 *p*)。在第 351 小节当和声巧妙地转入沉痛的 d 小调时，我全面使用 *pp*，并只让接踵而来的 crescendo 回升到 *p* 为止。到 355 小节我又使弦乐器回到 *pp*。为了使小号与定音鼓明显地减弱，必须在它们的谱上加注 *pp*，这一点也很重要。还必须将木管乐器的短句上原有的 espress. 改成：



第 355—358 小节应保持与 88—91 小节同样的强弱层次(并加上有关的表情记号)。

小节 363 和 364。瓦格纳提议取消这里的 crescendo (弦乐器、第一对圆号、小号和定音鼓)，以便让单簧管的主题进行(小节 364)得到突出。在其后两小节，单簧管以及其余的木管乐器，在

单簧管的上行音型处开始奏 crescendo，以弦乐器为衬托，有力地走向 forte。小节 365 和 367 的第二与第四圆号把F吹低八度。

小节 369，370，373 和 374。正如在 102 小节及其以后几个小节中一样，木管乐器须加倍使用。

小节 375 和 376。正如前面那段类似的弦乐(108—109 小节)一样，这处的木管乐器起初不宜太弱，而应从第二小节起，通过逐渐 diminuendo 的办法过渡到 pianissimo。小号的 C 音要注上 *pp*。

小节 398。在第 129 小节类似的乐句中，和声由小调改为大调，可是在此处则仍旧是小调。为了明确地突出这种引人注目的更改，我在小提琴的降 B 音和单簧管(C 音)之下标一个 *sf*，因为此音对这一段来说是一个很有特点的音，并在这一小节中音提琴的 F 音和第一圆号的降 E 音(F 音)之下也都各标一个 *sf*。

小节 401—406。正如我们在第 132 小节加倍使用长笛那样，这里为了显示双簧管的有特性的跳越，也可从第一小节的末一个音符起，加倍使用这件乐器；当然到 407 小节进入 piano 时，就必须取消加倍。

小节 407—414。我关于情况与此类似的那一段，即第 138—149 小节所说过的那些话完全适用。我把由瓦格纳对于这几小节所作的这一段各个木管乐器的具体调整方案摘引如下，这是使这一段演奏得以清楚所绝对必需的。在下面的谱例中，凡属瓦格纳所改动或增添的音符都印得粗些，原谱中所没有而由瓦格纳添注的符号也印得粗些：

第一长笛

照瓦格纳的建议全部休止

第二长笛

第一双簧管

第二双簧管

p *molto cresc.*
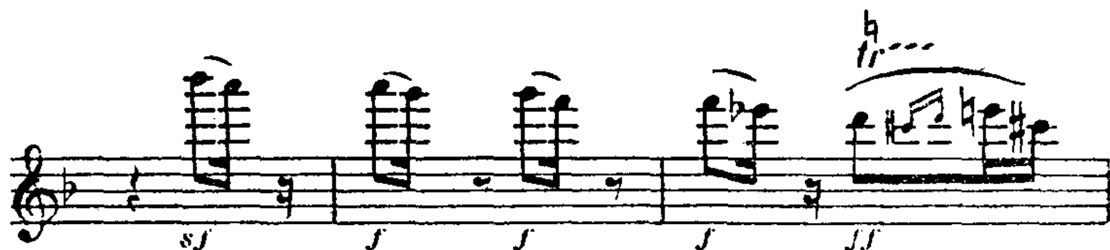
p *molto cresc.*

单簧管与大管，跟长笛与双簧管一样，都加注了<>和<。第三和第四圆号正如在前面有关的地方一样加上了 *pp*。第二圆号一直吹低八度，如:

ff *p* *ff* *p* *ff* *p*

小节415。木管乐器达到这里时已经是加倍的，它表现得比前面有关的一段更为热切。大家都熟知贝多芬从来没有为乐队中的小提琴写过比高音A更高的音，但从416小节起，小提琴乐

句是这样地带有痛苦尖刻的特性，它的涵义显然是这样的：



因此我毫不犹豫地让第一小提琴照上例那样演奏，并让第二小提琴也奏高八度，然后在第418小节将



小节427及其后一段。木管乐器的倍用至此告一段落。随后出现一个美妙的乐段，但其中某些极关重要的木管声部有被弦乐音响淹没的危险，需要小心加以调整，下例是调整后的摘录。我在最适当的地方写个“D”*，表示这一句是对于另一个带旋律的声部的重复。

从第448小节开始，全乐队以浩浩荡荡的声势朝着*ff*推进。当到达*ff*时，第二单簧管在前一小节最后三个音符已开始加倍使用，现在其余的木管乐器也都加倍使用。在第451小节，加倍了的第一长笛要把降B和A两个音吹高八度。

木管乐器的加倍使用止于第457小节。瓦格纳在继续谈这首交响曲时，关于这一段他说：“因为乐器组合的力度不均，当主题在第 457 小节开始再现时，头两小节一定要奏得完全piano，在随后两小节中管乐器应作出强有力的 crescendo，与此同时弦乐器的crescendo则不应过强，而只在forte来到以前两小节才表现出明显的加强”。

* D=Double，即重复之意。——译者

第一长笛

第二单簧管

第一大管

第一小提琴

第二小提琴*

p p p p p

* 中音提琴与此相同。

p p espr. p p p

espr.

p

p

mf

p

f

cresc.*)

f

cresc.*)

cresc.*)

cresc.*)

p

* 从此处普遍"渐强"开始，后面所有的 <> 都必须不断地加强。

D
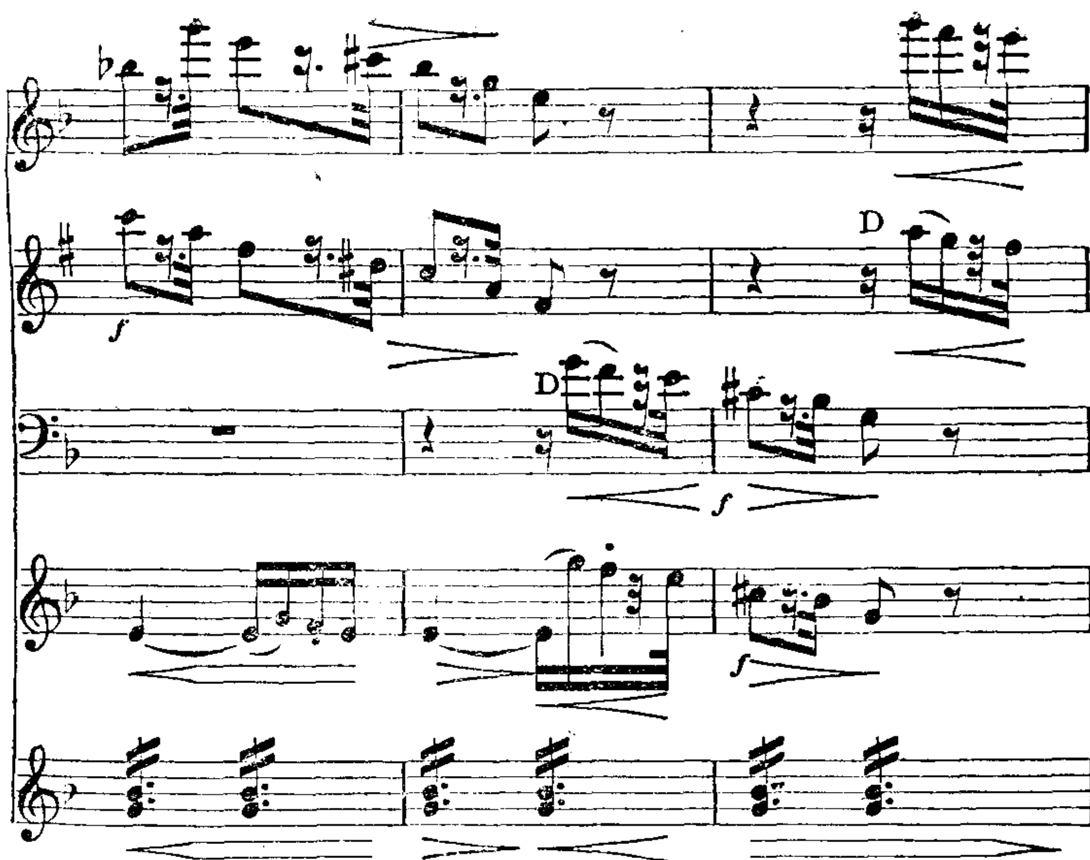
f espr.

espr.

espr.

cresc.

mf



小节463和464。第二圆号的F音低八度吹奏。

小节469—476。这一段圆号独奏需要将速度适当放慢一点点才能演奏得合乎理想。当弦乐器接过主题(小节477)在d小调上出现时，也应保持这种稍慢的速度。弦乐器主题中的crescendo 力度渐变要强烈，但速度并不加快。当乐曲发展到 *ff* (小节489)时，木管乐器可能被弦乐器吞没而只能在下一小节diminuendo 处再被听到，这也不是什么坏事，实际上我经常感觉到木管乐器的这一次再出现倒是能造成魔术般的奇异效果。但如果指挥要避免木管被吞没，也可在弦乐器到达最高潮时加倍使用木管乐器。

小节468。第二小号把D音改低八度。

小节485和486。第二圆号把F音和D音吹低八度。

小节506和510。不消说，两次ritardandi都照以前一样只有
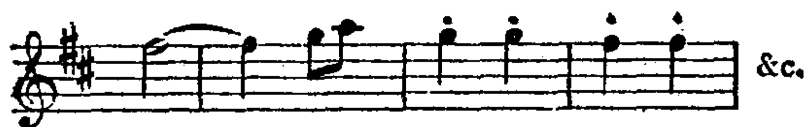
半个小节。第二次 a tempo 之后，就要恢复乐章开始时的中庸速度（♩=76 左右），这样一直到乐章终结，不再有所改变。在第 527 小节的 più f 处，加倍使用木管乐器会有极佳的效果。在第 533 和 534 小节，第二圆号吹低八度。我不赞成在结尾几小节用 quasi ritenuto pomposo*。这位伟人正在用干脆、斩钉截铁般的口吻说出最后一句话：宁折毋屈。

第二乐章

小节 1。节拍机速度标记是 𝅗𝅥.=116，这速度极快，但并非快得不能演奏。但乐章的中段（小节 412）按 𝅝=116 演奏是办不到的，只要用节拍机试一下就可证实。这里一定是写错或印错了。𝅗𝅥=116 比较合理。但是，从这个"中段"本身看来，并从乐章的开端一直看下来，我又怀疑这两个记号也许都是错的。贝多芬用这些术语 molto vivace–stringendo，il tempo–presto 来指示速度的逐步加速，所以我认为过去习惯于用轻松自在的速度演奏"中段"是严重的错误。也许没有任何地方比柏林歌剧院演奏得更轻松的了，当我接手指挥歌剧院的音乐会时，我发现谱上的 presto 被×掉而代之以 adagio。但这也不奇怪，即使是彪洛也往往把它演奏得相当慢。波哲斯告诉我们，瓦格纳把 presto 仅仅应用于开头两小节的八度跳跃，而建议把后面演奏得"轻松而舒适"(behäbig–behaglich)。这是没有理由的。在贝多芬的草稿本中我们发现他原来是这样记谱的：



* 原谱上无此术语，这是本书作者针对着一般指挥常用的手法而言。——译者



后来他亲手把每两小节合并为一小节，并指明要使它们成为“完全小节”。此外，我们还发现他用铅笔清楚地在 presto 之外再写上“prestissimo”。可见他明显地要求很高的速度——但无论如何并不会是 𝅝＝116，因为这完全超出了可能的范围。

我自发的音乐感觉是我关于这个“中段”的速度问题的主要指导者。如果要把我的音乐感觉写成文字和数字，其结果便如下文，这也可以说是对于我 1901 年为《德国音乐报》(Allgemeine Musikzeitung)所写的一篇论文的补充和修正。

我给谐谑曲的开头定为 𝅗𝅥.＝108—112。关于 stringendo 之后的急板 (presto)，我让急板的半小节等于前面受 stringendo 影响而已略加快了的 3/4 拍的全小节。为了指挥得更明确，我在急板的开始两小节中，每小节划两拍，每拍的时值等于前面 3/4 拍的全小节(大约𝅗𝅥＝138)。以后我每小节只划一拍，其速度符合于节拍机的𝅝＝80。这样，急板中的一个四分音符和乐章开头的 3/4 拍的四分音约摸相等*。

在继续澄清各种比较小的问题之前，我先提出这个速度的问题，因为我觉得这个问题对于了解全乐章是很重要的。

小节 6。用加倍的木管乐器演奏这一小节，但随后马上取消加倍。

小节 57。这处再次加倍使用木管乐器，至第 77 小节止。

小节 93—109。下面我要提出瓦格纳关于这一段的修改方
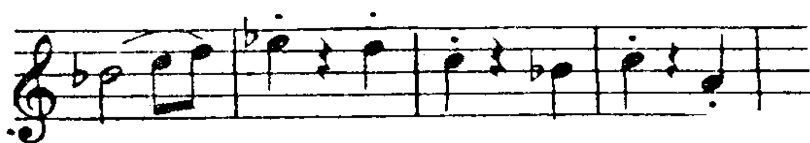
* 𝅝＝80，即♩＝320；乐章开头作者定 𝅗𝅥.＝108－112，即♩＝324－336。所以约摸相等。——译者

案，但我从瓦格纳和波哲斯两人的文章中获悉这个方案从来没有被人尝试过。它的设计是为了使管乐器所吹奏的那个很有特点的主题容易被听清楚而不须在弦乐器上用弱音器。瓦格纳早已认出在这里使用弱音器是很不得当的权宜之计。
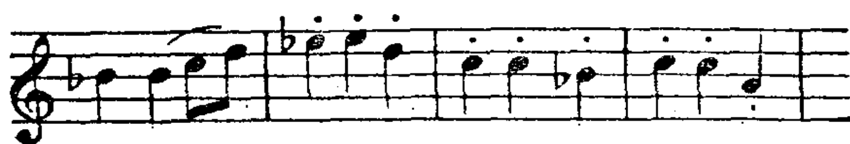
双簧管
单簧管
大管
D调圆号
♭B调圆号

如果瓦格纳亲自听到他所作的这项修正的实际效果，他一定会注意到他给D调圆号所写的1—4小节和9—12小节，在某种程度上使人产生它变成了最高声部的错觉，这种假象必须加以纠正，因此我建议把它改成：

小节 1—4
(总谱 93—96)



小节 9—12
（总谱 101—104）



这样一来，木管乐器的主要旋律便充分明确地突了出来。

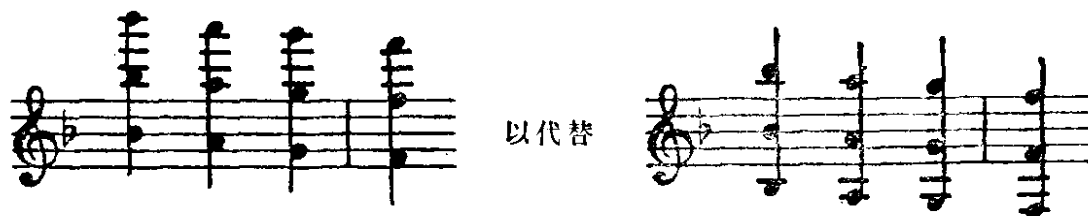
木管乐器从这里到 117 小节自然是加倍的。117 之前两小节，第二圆号把 F 音吹低八度。

小节 127—138。木管乐器加倍。第二和第四圆号把全部的 D、F 和 G 音都吹低八度。

小节 150。我建议复奏 150 小节以前的一部份，而不复奏 150 小节以后那个较长的第二部份，所以可以取消第 388 小节以后的 1 。如果不复奏第一部份，我觉得主题还没有站住脚便一掠而过，遂令全乐章会产生一种不大稳固的感觉。

小节 172—176 。木管乐器应该加倍。

小节 272—296 。木管乐器加倍。在第 276 和 280 小节，小提琴和中提琴演奏：



第一长笛把这两小节和 285 小节的降 B 吹高八度。

小节 330—346。在这一段，我照瓦格纳的提议加以变通，办法和前面 C 大调的一段相同。在原谱上，小号的作用有如瓦格纳所正确指出的，“不幸的是，在这里它们只能盖住了木管乐器的主题”。他发现当他演出这部交响曲时，他不得不叫小号莫名其妙地减弱。根据这个观点来说，如果要冒险医治这个痼疾，就得不怕彻底开刀。我决定听从瓦格纳的教唆，让小号加强主题。

小号奏者现在已不再需要莫名其妙地减弱，却需要利用该乐器的特色理直气壮地演奏了。木管乐器当然从主题开始时就加倍使用，至第 354 小节为止。在第 335 小节，长笛吹奏：



并在第 343 小节吹奏
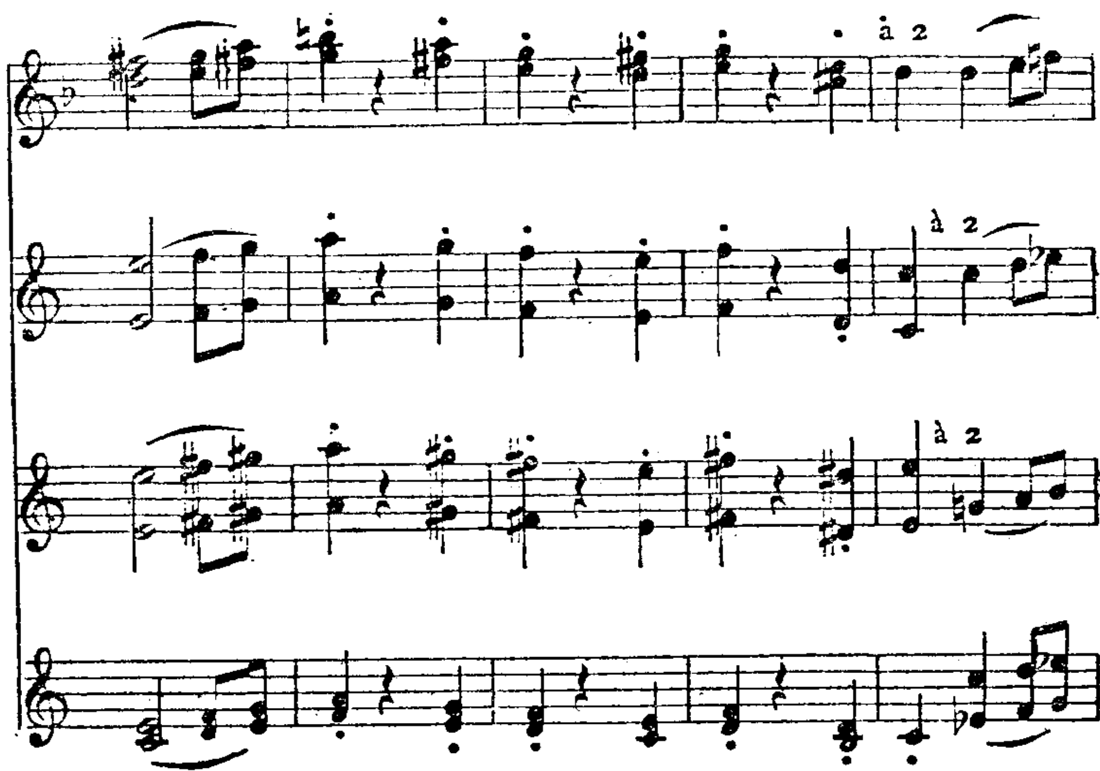


在第 348 小节，第一长笛要把降 B 吹高八度。其它的改变如下：

单簧管 à 2 ff
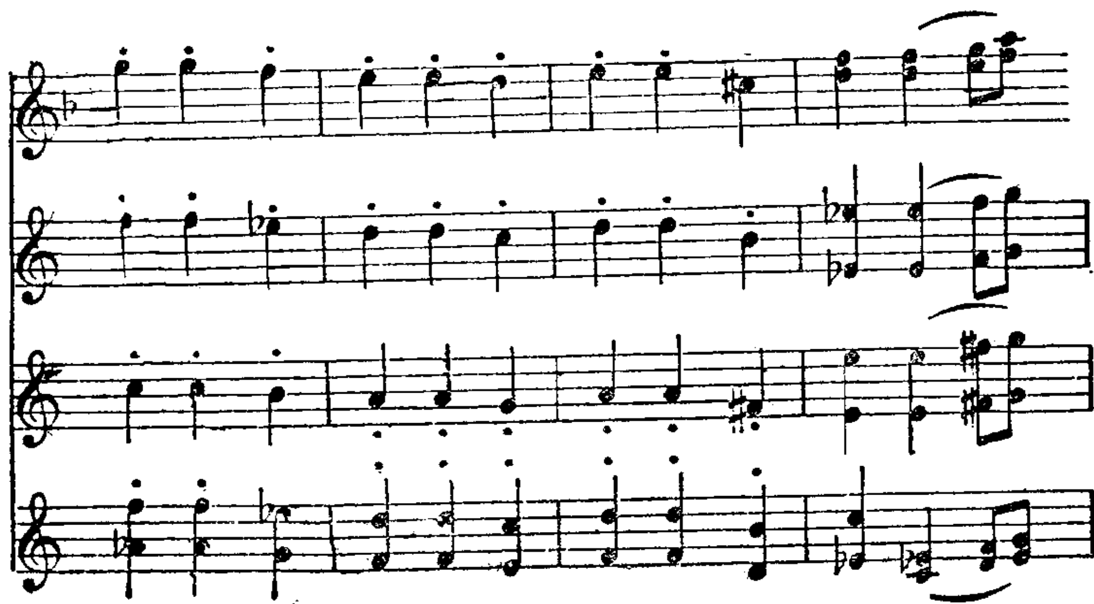
D调圆号 ff
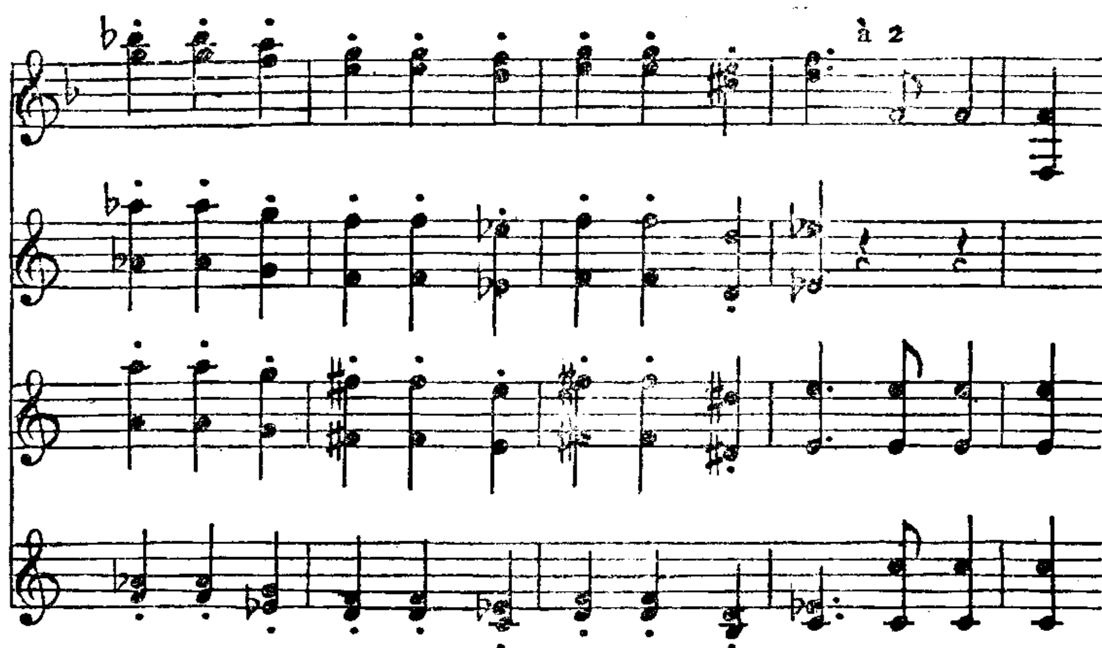
♭B调圆号 ff

D调小号 à 2 ff



à 2
à 2
à 2





小节356。第二圆号把F音吹低八度。其后的一段，第二圆号吹出的下行七度音程是富有特色的，不可改变它。

小节364—375。木管乐器加倍。

小节395。据波哲斯说，瓦格纳不管这个延长音记号，直接了当地奏下去。这句话不容置疑，但我也找不到瓦格纳这样任意处理的道理。我自己的办法是，延长这个音，然后奏下去，其间不作任何间断。

小节412—413。急板的最初两小节用加倍的木管乐器演奏。

小节454—474。双簧管担任这一段独奏决不是很容易的，表情的自由一定要和节奏的准确相结合；如果速度太快，这一段不可能演奏得好，可是另一方面，如果速度太慢则这一串温柔美妙的音符就会变成一段十足的练习曲。我总是等待一下，先看看双簧管演奏者是否有足够的韵味和技术以表达正确的情调，如果他能够这样做，我就为他伴奏而不是指挥他。我的训练工作只是在演奏者确实显得笨拙而无能为力时才开始。非常重要的是，演奏者须能正确处理他的呼吸，而且要有足够的呼吸时间。连线跨

过八个音符，可在每条连线之后吸气一次。所有的木管乐器都在第 466 小节的后半小节开始 crescendo，双簧管奏者从这里起直至第 471 小节的 *p* 就不可再吸气了。他应把后面的乐句也一口气地吹到 475 小节的 *fp* 为止。很重要的是，他必须善于操纵发音和呼吸，使 crescendo 逐步递增至最后一音，不会因气馁而被迫加速，或不合适地把声音减弱。一瞬间的间断就可能轻易地破坏了整个乐段

第二大管第 470 小节第二拍有个 C 音延续到下一小节第一拍。彪洛把它改为 B。我们必须毫不迟疑地否定这种做法。假使别人胆敢如此轻率行事，彪洛是一定要斥之曰“用变化半音的渺小来代替自然全音的伟大”的*。请参阅由他编订出版的贝多芬奏鸣曲(作品第 106 号)第一乐章第一主题再现的那一段话。

小节 491。从 2 起尽管奏 *p*，木管乐器仍可加倍，一直加到 523 小节的 sempre più p为止。

小节 523。我建议从 sempre più p 起，开始逐步变得更为安静。我在这里总是开始恢复划两拍。我严格恪守 *pp*，将延长音奏得相当长而不让声音消失，可是却很突然地用一股蛮劲再现主题，以此切断延长音。我历次用这种处理演奏这一段，没有一次听众不受感动，有时甚至会迸出一阵自发的掌声（幸而掌声不长!）。如果我不使延长音和主题连接起来，先切断延长音然后出现主题，则主题的再现就不会有这么大的“魔力”了。

波哲斯告诉我们，瓦格纳演奏主题再现时，速度比第一次略为快些。我怀着完全深信的心情采用他这一奏法。至于再现部的其它部份，我完全按照呈示部办理。

我认为在第 556 小节的总休止符用一个短暂的 fermate 是必

---

* 自然全音指原谱中♭B－C，变化半音指改C为B后的♭B－♮B。——译者

要的。演奏最后三小节则要尽最大的气力（木管乐器是加倍的），在并不妨害清楚和力度的条件下，同时要尽可能地干脆迅速。

第三乐章

小节1。一切交响乐慢板乐章中最优美而且最深刻的这个乐章的开头写着 Adagio molto e cantabile。它的节拍机标记♩=60太快了；下一段 Andante moderato 标着♩=63也似乎过于快了。但这些术语使我弄清楚一点，即贝多芬只是想要3/4拍这一段轻微地增加速度。记得瓦格纳在什么地方说过，他自己也许是第一个把这乐章的头一段认真地当作 adagio 演出的指挥，这样他就能够强调 adagio 和 andante 的区别。光是这几句话，就足以使年轻一代的指挥们采用现代拜罗伊特剧院的<帕斯法尔>式的拖拉节拍来演奏这段柔板了。他们把柔板的头一段奏得那么慢，以至旋律变得十分难以理解；又把 andante moderato 奏成 quasi allegretto，借以保持"区别"！我早已在别处明确地反对过这种夸张的手法，这里只须指出，我认为乐章开始时，♩=48—50是接近正确的速度，而在 andante 一段标♩=54—56，也是符合贝多芬原来打算在此处略微增速的意图的。
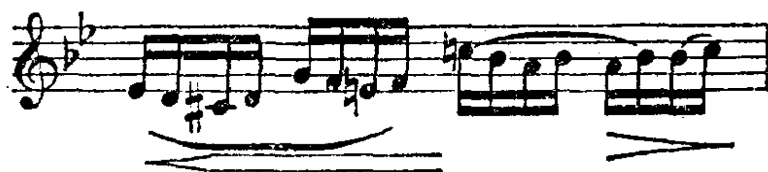
这个乐章中的乐队处理是那么奇妙，特别是圆号，这乐器一般地说并不是贝多芬的拿手，而他写得那么动人之极，遂使我几乎不敢对这乐章作任何的改动。我恳切请求演奏者务必极度小心谨慎地对待我的改动，我是怀着这种心情才敢动笔的。

小节33—42。在主旋律（木管）周围悠闲非凡地盘旋的第一小提琴，应该演奏得比主旋律更为柔和，所以小提琴声部出现的几个 crescendo 也要比主旋律的 crescendo 更为含蓄。波哲斯
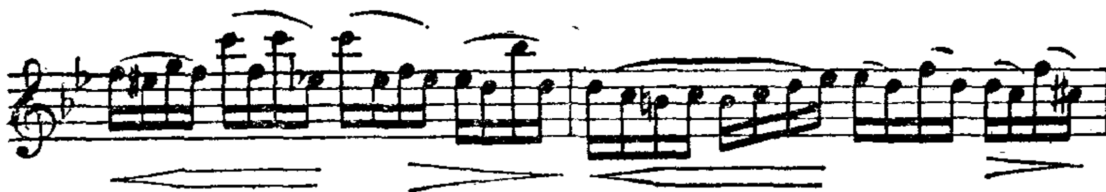
说，瓦格纳没有延长这乐段终点的降 E，我觉得这样处理未必十分得当．我还是认为在延长记号之前两小节稍慢是合理的。

小节 43。从这里开始主题的变奏，应以八分音符为一拍，至少在开头及稍后一段应该这样划拍。所以我主张这里的速度应为♪＝84—88。下面几段第一小提琴谱是我自己的乐队用的，我在上文已经说过，必须演奏得十分小心谨慎，丝毫不能夸张。
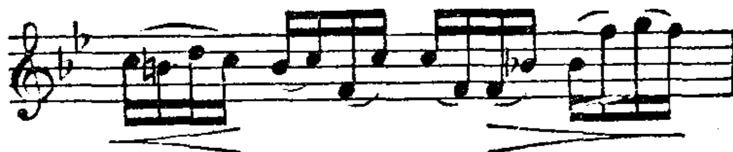
小节 45
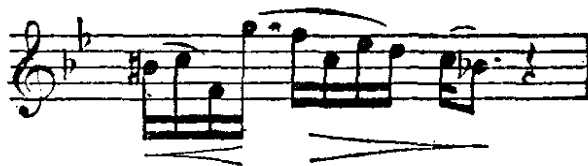


小节 49—50



小节 53



小节 58
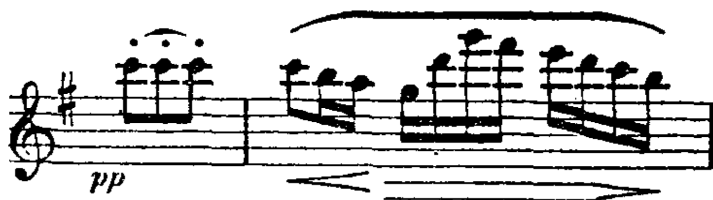


小节 63—64。这两节，特别是最后一小节，即奇妙地转入 G 大调之前，应该稍慢一点。如果第一单簧管奏者极有才能和音乐感，他就会在进入 3/4 拍之前这样处理，从而把新的主题引

进来:
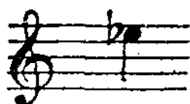


小节 65—79。我提议这一整段的小提琴与中提琴都奏 *pp* 而取消所有的 crescendo。这些单纯的小句,其本身就是十分富于表情的; 用了许多 crescendo, 反而使木管乐器的主旋律蒙受损失,劲度大一点,损失就更大。第三和第四小节,长笛写得不够旋律化是有充分理由的*,这里长笛应少突出自己的声部,同时要有更多的表情,照下例的层次美妙地带进下一句的主旋律:



这种处理办法也适用于第 75 和 76 小节,其中长笛的四个八分音符(C 和 B)也应以 *pp* 演奏,这样就不会使听者忽略了由双簧管单独奏出的主旋律。

小节 83 及以后一段。我认为这里的速度可以比乐章开始时稍快一点点。如此变动的理由是"Adagio"之前没有"molto"这个字,也因为这一段音乐具有透明的性质,由于使用弦乐器的拨弦而显得更为玲珑清澈,特别是三连音部份。同时,必须使节拍比前面 3/4 拍时松弛一些。感情的波动起落在这里是那样地细致,简直非笔墨所能形容。
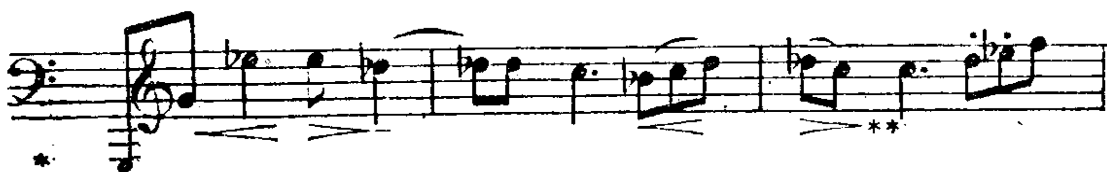
在这首交响曲中,贝多芬使用圆号的这个人工音:



* 因为这两小节把主旋律托付给双簧管和大管。——译者

比他的任何较早的交响曲都多些。在这里他自由而不断地反复使用好几个人工音是特别引人注目的。我猜想这是受了威柏(Weber)在《自由射手》中处理自然音圆号的影响，贝多芬知道这部歌剧，并曾给予高度的评价。但他竟将一段极端困难而显著突出的曲调特意托付给第四圆号，这种安排仍是非常奇特的。我在慕尼黑的凯姆交响乐队任职时，有一位第四圆号演奏者——斯坦格先生(Herr Stange)——他把这一段*吹得好极了，但他无疑地是一个绝无仅有的人物。原则上，一般都把高音谱号后面的一段让第一圆号或第三圆号吹奏，按他们的能力而决定由谁担任，这样安排的效果是比较可靠的。

我想提出一种关于强弱层次极其细致的奏法，其目的是为了获得较为生动的效果：



* 这条从前一小节的G音连下来的连线，在原谱上显然是遗漏了。

* * 与圆号平行的单簧管也要用这个 < >，但长笛不在其列。

第 96 小节的华彩句要尽量奏得安闲，应采用 quasi portamento（半连音半顿音）的奏法。如果奏者不能一气呵成地吹完它，可以在高音降 A 之后换一口气，但换气时要尽量避免被人察觉。

在进入 12/8 拍之前一小节，可以加一个很有节制的 ritenuto 以衬托 crescendo。我在这小节的末一个四分音符（降 B 大三和弦）写上 *f*，但写在下一小节第一个四分音符上的 p dolce 必须立即执行，不可用 diminuendo 来作准备。

---

* 指 90—98 小节而言，这一段通常被视为圆号手最大的难题。——译者

考虑到 lo stesso tempo 的术语和这一段内小提琴的动荡的音型，我决定不再采用原先那样非常缓慢的速度，而是使这一段颇长的变奏的速度比原先稍稍更流畅些，但与主题相对照的同时并没有忽视它的 adagio 的性格。还要特别注意，这一段旋律几乎一直在木管乐器上，小提琴加花的旋律进行固然必须细致地演奏，但与担任演奏旋律的木管乐器相比，小提琴实际上只是在伴奏，或者也可以说是一种所谓阿拉伯风格的装饰乐句而已。这一段应该划四拍而不是划十二拍，这本来不必赘述；但据说确有这种划十二拍的业余式的画蛇添足之举，所以我还是应该在这里提一提。

下面我写出我细心演奏时如何应用的表情层次：

小节 104—106：

第一长笛 第一双簧管 第一大管

第一小提琴

小节 108 和 109：

第一小提琴

小节 111。圆号独奏者的 crescendo、G 音上的微小的 diminuendo 和后面的 crescendo 一定要演奏得极有表情，也要有艺术上真正的自由。在 crescendo 时，低沉的音仍不可有被压出之感。跟着下一小节低音 C 而来的那个高音 E 又要开始 *p* 。

小节 112 。第一小提琴在低音 G 的地方再一次以 *p* 开始，然后均衡而逐步地 crescendo 进行到下一小节的开端，在那里又开始＞。

小节 114—116:

管乐器和定音鼓

第一小提琴和弦乐器

pp (Horns and Kettle-drums remain *pp* here)

pp

sempre pp

cresc.

cresc.

小节 121 和 122。第二圆号把所有的 F 音都低吹八度，和131，132小节相同。

小节 124 。合理地处理大提琴与低音提琴的过渡性的拨弦，把高音降 E 拨得略强一些，渐次减弱以达下小节的 F 音。

小节 125—130:

小节 133—136。第二小提琴的节奏在某种程度上是小号声部节奏的回音；所以必须奏得明确，尽管力度是 *pp*。

小节 138 。旋律的曲线需要这小节的后半部有一个短暂的 ritenuto；在下一小节开始时接着就恢复原速。

小节 140—144：

第一长笛
第一双簧管
和第一大管

第一小提琴

dolce

p

pp

cresc.

第一大管和第一小提琴

第一小节，降 B 调圆号在<>的过程中，和第一小提琴作伴；在第二小节，圆号与第一小提琴跟其他乐器一样地奏 *p*。

从第 142 小节起，除了那些标着特别记号的乐器外，其余乐器的 crescendo 一定要非常讲究顺序变化。

小节 151。小提琴这一句下行的装饰乐句绝对需要以最均衡的 diminuendo 表达得安闲自如，我觉得好象又回到了乐章开始时那样的慢板，这种速度支配着这个美妙得似乎超越人间的结尾。因此，我自前一小节的末一个四分音符起便按八分音符划拍——当然实际上速度并未改变——这样一直划到底。只有少数地方仍按四分音符划拍，这些地方是每一位富有乐感的指挥都能自己发现的，毋须我在这里再喋喋不休了。

第四乐章

小节 1 。末乐章的开端不仅是一个引子。它是对于前面那个充满了和平、超凡入圣的柔板乐章来一次粗野的干扰。如果柔板乐章之后休止很长，或由于独唱者乃至于合唱队之出现在舞台上而引起听众鼓掌，乐章的高度戏剧性的开端就再也无法显示出其真正的摧毁力。我经常指挥第九交响曲，并经常为这种不利的印象所苦，我便决心使末乐章紧跟柔板乐章而出现，奏完柔板乐章最后一个和弦，我只很短地停一下，并高举指挥棒以防止任何鼓掌；然后让瓦格纳所正确地命名为“骇人的军乐”(Schreckensfanfare)的末乐章的开端，带着可怖的声势迸发出来。

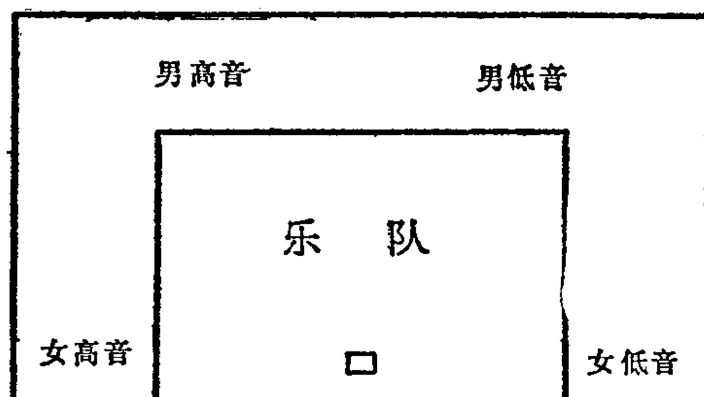
为了做到这一点，当然必须让所有的歌手预先就位。一般地说，如果让合唱队在柔板乐章之后才进场，效果之恶劣讨厌，莫此为甚。长长的休止、突然的骚动、进进出出的脚步声、寻找一只椅子或一份乐谱、听众的窃窃私语、女听众发现前台或后台有个熟人时的表情、独唱演员回敬掌声的微笑或弯腰、两位女独唱

者为她们的长裙安排地位；这一切对于这部神圣作品的妨害是这么严重，使我不能理解它竟被当作第九交响曲的演出的一部分，毕竟有何事实根据；我也不能理解为什么若有人试图改进这个局面就会被别人报以骇异的眼光。

我无条件地要求，当演出开始时合唱队全体演员就必须各就各位，静待站起来唱的时刻的到来。我对独唱演员也提出同样的请求，但容许有所例外。第九交响曲的独唱部分虽然不长，演唱却很艰险，它不仅对演员的技术要求很高，还要有一个完全通畅无阻的歌喉。我遇到过愿意接受我的请求，于交响曲开始前就端坐在乐队前的独唱者，有的甚至主动提出这样做，以便在那里听演奏。另外一些独唱者则希望我相信，他们对于我的正当要求是有认识的，但他们不能照办，因为在温度相当高的音乐厅中静坐不唱近一小时之后，他们的歌喉就会变得非常干燥。这意见也有道理，所以我不得不迁就他们，特别当我注意到他们纯粹是为了演唱的成败而焦虑，或身体不适的时候。在衡量之下，独唱部分唱糟了是个大问题，演员迟一点出场就变成小问题了。碰到这种情况，我就要求独唱演员在第二乐章谐谑曲之后进场，而不在第三乐章柔板之后才进场。第三、四乐章紧紧地连接起来。我请四位独唱家悄悄地进场，尽量做到不被听众觉察。特别要请两位女独唱家把她们所接到的花束留在后台休息室中，无论这花有多美。如果可能的话——出于良好愿望的请求往往是可能实现时——最好仍然是请四位独唱家在交响曲开始之前就在舞台上坐好。

关于怎样布置合唱队的队形问题，必须记住第九交响曲主要是器乐曲。如果照清唱剧的办法，把乐队摆在后面，把人数占压倒优势的合唱队摆在前面，则作用远较声乐为大的器乐就要被牺

性。乐队必须尽量保持它习惯的位置，歌队形成一个宽大的半圆形环抱着它。演奏台必须升高，作平台状。如果它很宽，可以照下图安排乐队与歌队：



但是，如果舞台又长又窄，上面的排列法就会把大部分的乐队挤得太后，应该在前台摆满小提琴和一些中提琴，并把歌队摆在后面一个显著升高的合唱台上。

瓦格纳觉察到那两个“骇人军乐”的实际效果与读总谱时的印象不符。他试使小号部分地吹奏木管乐器的曲调。这样确有很大好处，但也留下一些缺憾。在第一次军乐中，瓦格纳从第5小节起就保留了原谱，小号与四个圆号的全部力量便又一齐落在D音上，把木管乐器淹没。木管乐器是旋律与和声所寄托的声部，虽然加倍使用乐器，但在圆号压倒一切的声势之下，也只能变成吱吱虫鸣了。在第二次军乐（小节17—24）中，瓦格纳让小号与木管同音吹完旋律，这是正确的。但是，因为圆号在最后几小节中基本上是休止，只吹个别几个音，这样，被小号加强了的高音旋律听得见了，但却没有和声。按照我反复实践的原则，那就是，只有在能够从根本上彻底解决问题时才可改动原谱的原则。我发展了瓦格纳的改动，在第一次军乐中让小号把旋律吹到底，我又让圆号保住了和声，这才是用小号加强高音旋律的真正

意义。
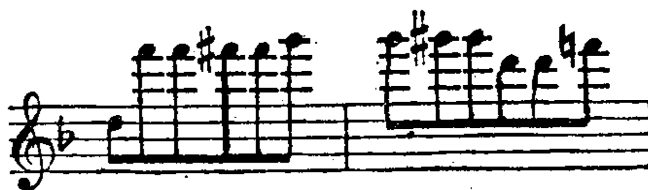
我也试图防止第一个和弦中那个无限重要、有如绝望哀鸣的降B被圆号与小号联合起来的A所埋没，由于风格上的原因，不容许我将D调小号谱上的G改为降A，因为我认为这个属音的出现，是第二次军乐中出现主音的不可少的对称；因此我让单簧管吹高八度来解决这个困难。在第二次军乐开始时我用同样的方法成功地使降E更尖锐突出；低八度的降E则已由第三圆号足够地加强了。最后，我还在第一次军乐的第5和第6小节中，仿照第二次军乐的情况，把第一长笛的几个不重要的和弦音改为旋律音。

我集合了瓦格纳所改的和我自己所改的写成下面这些谱例。我要请问那些把我更改贝多芬的配器视为对作曲家的亵渎的人们：当我们很清楚地看到贝多芬受当日乐器条件的限制，未能用我们的办法以产生完整的效果时，是否仍不许可稍作改动，还是应该说，我们有责任促使大师的宏大意图更有效地得到实现。我并不轻举妄动，例如，我认为没有必要在这两段军乐中加用长号，因为贝多芬自己完全可以这样做；但他愿意把长号的威力留在后面使用，例如长号在“Seid umschlungen, Millionen”（“拜倒吧，芸芸众生”）一段中的壮丽效果，深受它感动的人都不会愿意它在这乐章中提前出现。
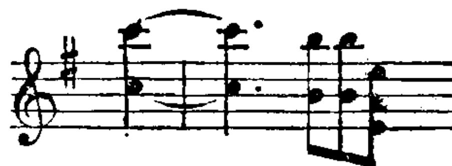
我的工作是，在贝多芬配器的基础上，尽量利用现代的乐器技术加以改善，但不要超出这个范围，即贝多芬仅因乐器技术落后而被困住的地方。我要问，把作曲家的精神埋藏在故纸堆中呢，还是把它解放出来，让听众进一步理解它，试问哪一样好些？

第一次军乐：

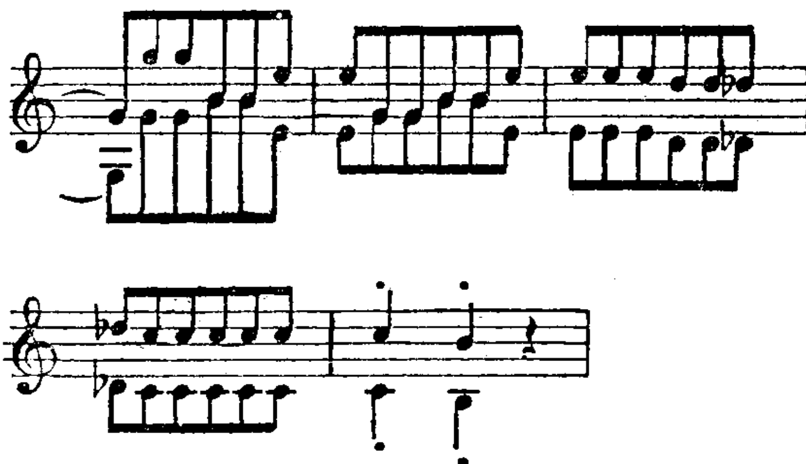
小节5和6：



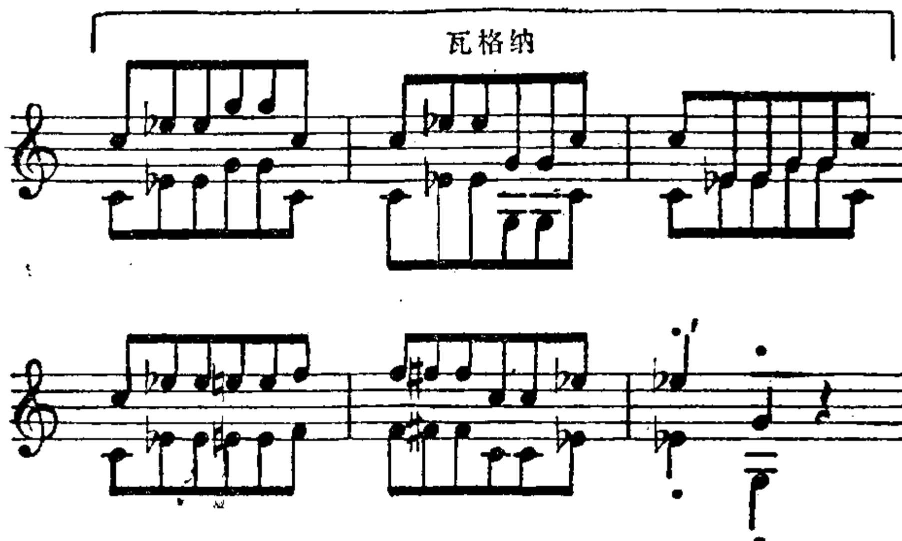
小节 1：



小节 3—7：



小节 2—7：
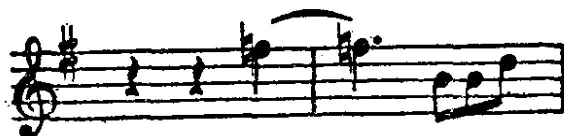


第二次军乐：
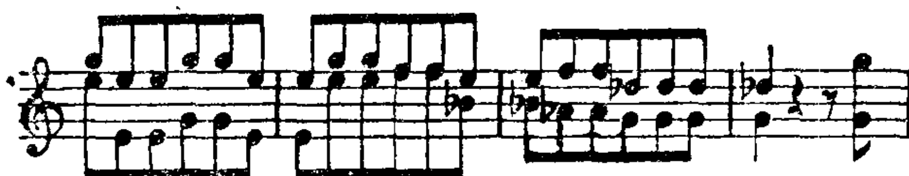
小节 17：



小节17：
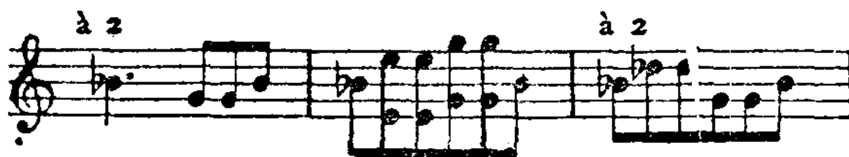


小节 21—24：
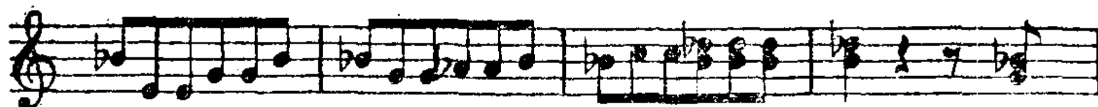


小节 21—24：



小节 18—24：





在这两段军乐中，木管乐器当然要加倍。但一支倍大管就够了。加倍使用木管乐器到第 30 小节 allegro ma non troppo 为止。

低音提琴宣叙调的节拍机标记 𝅗𝅥. ＝96 太快了，但这对于军

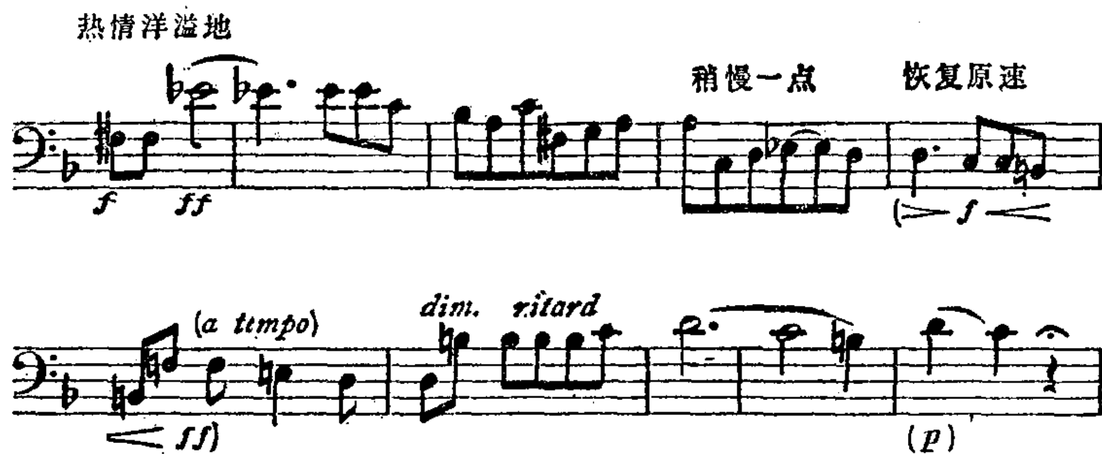
乐则不快。军乐在能适应不断的 fortissimo 的条件下，越快越好。两段宣叙调最要紧的是要有巨大的气魄，速度快而不要有装腔作势的感慨，应比军乐缓和一点。因此我采取♩＝168 的速度。

宣叙调的表情只能被感觉到而不能用语言解释。我放弃了任何谱上加标记的试图，我排练时一方面高声歌唱，另一方面将我的意图直接传达给演奏员，用这两种方法获得我所愿望的情调。因此，我在下文只提出有限的几点意见，以供参考。

最初的两段宣叙调(小节8—29) 速度较中庸，但仍属于快速度而不要有任何渐慢的表现。

进入 allegro ma non troppo 时，采用第一乐章开头的速度，大概♩＝ 76 。用最柔和的 pianissimo 。

在第三个宣叙调(小节 38)，我认为这里开始了两种情绪的冲突，开头是带着恐惧的急燥情绪，后来是不太坚决的踌躇情绪。我的印象如下:

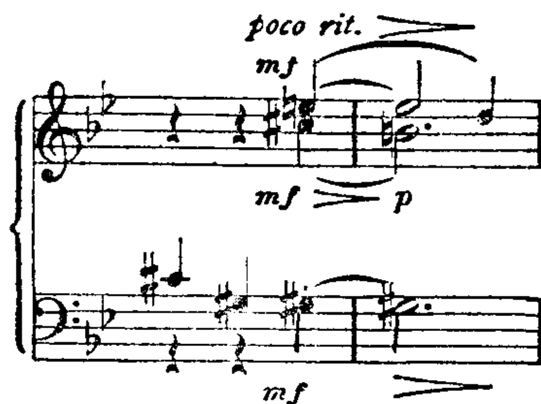


谐谑曲乐章的一些音(vivace,小节 48)在这里偶尔出现。速度相应加快，要注意普遍地奏 *p*。

瓦格纳美妙地解释了宣叙调的意义，他在低音提琴的 F、C 两音(小节 56)下写了两个字“Nich! doch! ”(“不! ”)——不要再回顾

了，不要再有自欺欺人的回忆了！——前进吧，要有一颗能对付任何命运的心！——tempo I 前面的延长音不要太长。这段宣叙调高昂雄伟地结束后，应出现较安宁但仍旧是生动的节拍，可用♩＝144的速度。指挥者必须决定这一段终了时的diminuendo要不要结合着ritardando进行。接着可以听到柔板的一些音调，但由于这回把柔板乐章的迷人韵味再一次带到我们的心灵前的只是柔板的几片余音，所以我建议这里的速度应比第三乐章开始时稍快一点。

对于后面的 allegro 乐段，我想 ♩＝126是恰当的。它实际上表示掉转头来另觅新路。是否又要发生另一场战斗呢？在crescendo处增加速度，并把标*ff*的音符奏得快而且非常有劲，这样就会产生辉煌的效果。管乐器出现时应极为平静。我不仅看到第二双簧管的转调意义，也看到它的旋律意义，我姑且提出用这样的方式演奏：



让第一圆号先从D音起单独出现，下一小节加入第二圆号，这样效果会好些。

这一部分音乐带有即兴演奏的性质，所以我没有让“欢乐”的初次露面照规定的速度进行。我在前一乐句末稍作ritenuto之后，并不停顿，而以较缓的速度从77小节开始演奏这四小节的alleg-

ro assai,* 至第三、四小节逐渐加速，并通过生动的 crescendo 引入下一乐句的 f。

后面 Tempo I allegro 乐段要生动愉快(也许♩= 132 为合度)。到第 5 小节，旋律升高到升 F，需要用宽阔的弓法演奏，好象紧张过后放松时的一声叹息。假如从第 88 小节的 G 开始便应该用中庸速度并坚决地控制住速度，那么，91 小节的两个和弦就不要象教堂音乐的宣叙调那样严肃，而应该用爽利的 allegro 速度快活地奏出它们。

在很短的停顿之后，乐队继续前进。

对于"欢乐"旋律，我用𝅗𝅥 =72 代替谱上规定的𝅗𝅥 =80。据悉有些冬烘先生们安闲自若地大划其四拍，以 4 分音符为一拍。我现在提起此事，只是为了证实在艺术实践中，蠢人蠢事总是免不了的。所有的 crescendo (小节 103 和 111 及其后诸小节) 都不可过度。整整一段都带有极其温柔的性格，特别在第 139 小节小提琴加入时。从第 156 小节开始 crescendo，音乐情调十分温暖，这一段长达八小节。到了 ff，所有的乐器(木管乐器加倍使用)全体出马，精力充沛，在原谱上是休止的降 B 调圆号可用以加强 D 调圆号。到第 187 小节的第四个 8 分音符为止。

小节 116 。贝多芬在手稿上用铅笔写了这几个字："2do Fag col Basso"。** 意为从这小节起以第二大管接替大提琴。停下来的大提琴显然可以在高八度的位置加强低音提琴，直至第 164 小节为止。这样调整产生了很好的效果。

小节 193—198。没有加倍的木管乐器这一段就不能清楚地

* 彼得版是 allegro moderato ——中译者注，下同。

** 这几个意大利字的原意是"第二大管与低音部同奏"。第二大管接替大提琴，大提琴重复低音提琴的办法是魏因伽特纳的发明。

表达。在前面整整一段"全奏"中，旋律只在自然音阶中进行，所以圆号、小号与木管同奏旋律。由于转调，这情况便中止了，圆号、小号现在只能奏几个和弦音，旋律完全交付给木管乐器的第一声部，在听众的耳中它便有如被大地所吸收而完全消失了。我觉得使铜管继续吹奏旋律很生硬，单用圆号来加强旋律的效果也不佳，我便决定木管乐的第一声部用三支乐器来吹，第二声部则用一支乐器。这样一来，便有一道突如其来的光芒照耀了这混沌的局面。我不得不承认，如果没有外加的木管乐器，我就不知如何才能把这一段演奏得清楚而又能保住其真正的特质。我希望别人也能发现其它办法，更希望有朝一日，人们将完全不用小乐队来演奏第九交响曲，那就更好了。从第199小节起，管乐各声部又恢复一般的加倍进行演奏。

小节200。第二小号把所有的D吹低八度。

小节203。从这小节起到presto止木管乐器不要加倍。为了保证定音鼓的震音（小节207）绝对准确，从poco ritenente直到tempo I最好是按4分音符划拍。

小节208。降B调圆号与小号应照本乐章开头时那样进行调整。第一双簧管与第一单簧管也要吹高八度，理由同前。
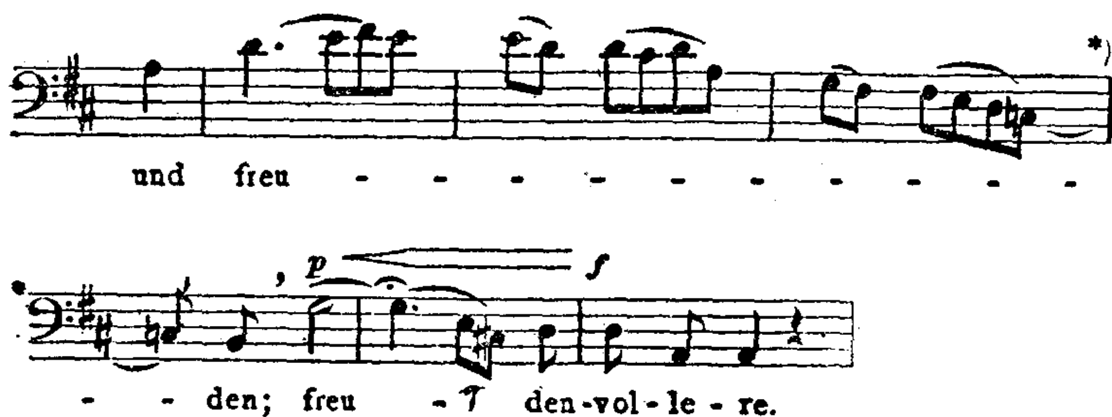


这一段的速度越快越好。木管乐器当然是加倍的。

音乐进行到这段presto，男低音独唱演员和全体合唱队员起立；合唱队一直站到曲终。关于独唱演员，男高音、女低音和女高音在男中音唱完宣叙调最后一个词("freudenvollere")之后起立。女高音、女低音和男中音在达到第331小节allegro assai

vivace 之后坐下，男高音唱完他的独唱(小节 431)坐下。四位独唱者到 allegro ma non tanto，小节 763 处一齐起立，并一直站立到曲终。不要以为我这样仔细要求是琐屑或小心眼。演出一部伟大作品时，任何细小的事情都是重要的。防止会破坏艺术印象的任何东西虽然花一些时间，但这绝不是浪费。正是这些细小的东西，看来好象琐屑无聊，它却能产生灾害性的后果。

小节 216 。男中音独唱者要把宣叙调唱得精力充沛而富于热情，带有戏剧性的表情，好象他希望控制住沸腾的群众。瓦格纳要求他的音调要有一种“高尚的义愤”(edle Entrüstung)。独唱在乐队奏完和弦之后应几乎立即开始(小节 230)，严格掌握休止符的时值，不要拖延。最佳的独唱者通过勤修苦练能够一口气唱完“und freudenvollere”六小节。如果实在办不到，那么我提议作如下的分段:



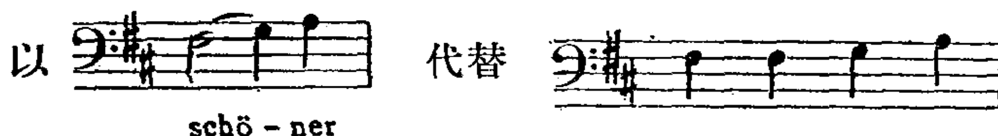
在继续讲下去之前，我不能不提到伟大的歌唱家弗朗兹·贝茨(Franz Betz)。当我在柏林当指挥时，他经常担任独唱，经常哀叹他不能一口气唱完这一段。因此他要求我不要再考虑他唱第九交响曲了。当他将近六十岁时，有一天他来看我，高兴地说:“我练习它、研究它，现在我能够一口气唱完它了。请让我再唱一次吧。”到了下一次音乐会，他果然再唱一次——最后一次——唱得

非常好，真的一口气唱完。

青年歌唱家们可把这位大好人的热诚作为榜样。

小节 237 。allegro assai——开始，木管乐器就中止加倍。

瓦格纳的这个建议，不知有何理由，他建议男中音独唱中

以  代替

他自己也没说出理由来。迫不得已才进行改动，是合理的；但不可只因有不同的见解而擅作改动。

小节 312—330 。木管乐器加倍使用。在最后一小节(330)，歌词“Gott”(上帝)可怕地转入了 F 大调，这个音要保持很长而且用最大的力量。定音鼓以 *ff* 的声势大擂，短时间后转 diminuendo 到 *p*，好象在死亡中发现全能的神降临而战慄失声。其余的乐器仍保留在 *ff* 中奏着这个单纯的和弦，而定音鼓的雷鸣已经停息。这是贝多芬的指示，但它常被忽视。

小节 331。对于这段6/8拍的 allegro assai vivace ♩. =84似乎太慢一点，所以我采用♩. =96。在这一段，木管乐器不必加倍。开头要用最柔和的声音演奏，跟着来的 crescendo 要稳步渐进。到了第 415 小节的第三个 8 分音符，外加的木管乐器再次加入，音量 *p*，然后协同加强木管的音量，至第 423 小节而达 fortissimo。象这样壮丽的高峰是罕见的。在赋格段开始处（小节 431）我把速度稍为加快，大约♩. =104。要提醒乐队从这里到第 525 小节绝不许有任何轻微的力度下降现象发生。每一个演奏员都必须全力以赴，用演奏这一段赋格段的强大劲道，把第 517—525 小节中相隔两个八度、巍然高耸的一连串升 F 演奏得淋漓尽致。以下还有几点说明：第 467 和 468 小节可用短笛加强长笛，至第

469 小节的第一个音符止；从第 480 小节至 485 小节的第一个音符，第二长笛应与第一长笛齐奏；在 495—498 小节，短笛应高八度吹奏第一小提琴声部；在第 498 小节，长笛的第二个 8 分音符 A 应该是 B 。

小节 425—427 。第四圆号把各个 F 吹低八度。

小节 438—440 。第四圆号把各个 D 和 C 吹低八度。

小节 458—459 。第四圆号把各个 D 吹低八度。

小节 472 。第四圆号把 F 吹低八度。

小节 510 。第二圆号把 D 吹低八度。

小节 514—516。第二圆号把各个 F 和 D 吹低八度。
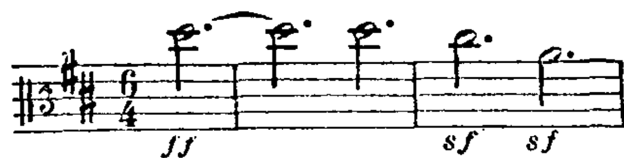
小节 525 及以后诸小节。这里可渐次降低速度。单簧管和大管很自然地吹奏各个短句，不用外加乐器。小节 541 和 542 速度可再放慢一点，同时实行 crescendo。当进入 *ff* 时，这无可比拟的紧张高潮终于归结于狂欢极乐的 allegro 乐段。我认为这一段不可象赋格乐段那样快，大概♩. ＝96—100 为合适。木管乐器又需要加倍使用。在前面 piano 的地方，歌队就应注视指挥，指挥也应扫视歌队，使歌队不致因长时间休止而分散注意，并使这一神奇的乐段得在全体人员齐心协力之下精确地演出。

小节 563 、565、579 和581。第二小号把各个D吹低八度。
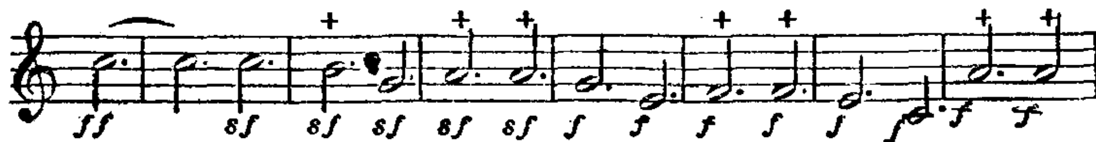
小节 595 和 627 。节拍机标记分别为𝅗𝅥 ＝ 72 和𝅗𝅥 ＝ 60 是合适的，但不容许拖拉。在 adagio ma non troppo，ma divoto 前面的 *p* 处，木管乐器的加倍就停止了。如何演奏这光辉灿烂的一段，非语言所能讲清楚，一切必须服从感觉的指示。

小节 655 。从这里起又要加倍使用木管乐器。规定的速度𝅗𝅥. ＝84 是正确的。术语 sempre ben marcato 足够清楚地指出速度不应太快，但这也并不限制赋格乐段采取较快的速度。贝多芬不

使用中音长号来加强第一个音符，他等到下一小节的升C才让中音长号加入，在694小节的情况也如此，他为什么这样做，很难理解。如果能有善于吹奏高音的长号手，我认为没有理由不让第一长号在上述两处这样吹奏：
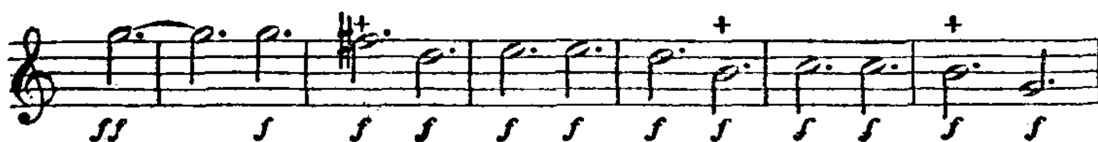


也大可以在圆号和小号的一两段谱上插进旋律音，贝多芬没有这样做只是因为在当时的条件下，这些音质量低劣，或者根本不存在的缘故。这些乐句是：
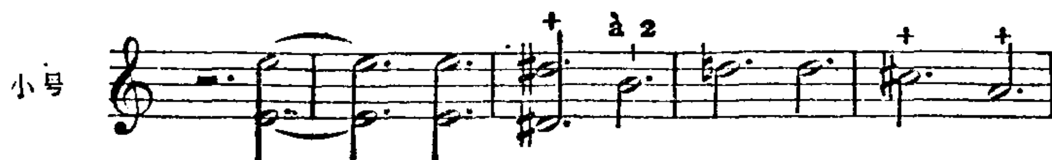


小节 662—664：



小节 678—684：



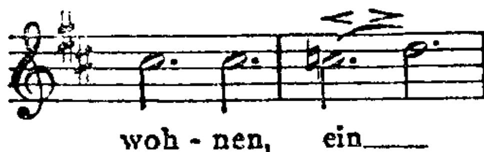
小节 704—708：



小节718—726。女高音声部的高音A需要在最强大的fortissimo中持续八小节，我认为可让需要换气的歌手在适当的地方换气，但不容许在各小节末或强拍上换气，否则大家都这样做，就会把这个长音切成好几段而不再是一个连续的音。我记不得是哪一位合唱指挥告诉我采取这个办法，我一直照他的话做，并得到好处。

小节730。木管乐器停止加倍。

小节758。这里包藏着一个未解决的谜，即升C与C的冲突。① 乐谱上各声部都看不出有错误，旋律进行是一清二楚的。这就令人猜想到中提琴谱上第二个音符的还原号是否应该写在第一个音符之前。这里与女低音声部发生冲突，而女低音声部又是写得挺自然的；如果这样写：



反而使我觉得很有问题。这个提前出现在旋律上的C，是否也是贝多芬后期作品中屡见不鲜的莽撞的先现音之一？或者是出于作曲家的粗心大意？我只好照原谱演奏。无论用什么理由来解释，耳朵总是不好受。所以如果有人对女低音声部与中提琴声部进行任何改动，我都不会责怪他。
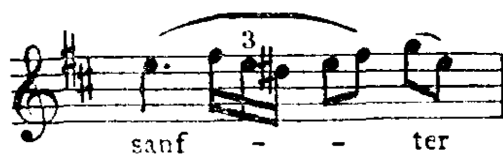
小节759—762。第二圆号把所有的F吹低八度。

小节763。所标的节拍机记号♩＝120不能表示allegro non tanto，表示的都是vivace了！但这里绝对重要的是中庸速度，为后来的高潮作准备，所以我在开头采用♩＝96。乐队要从头到底奏出最柔和的pianissimo，独唱者不需要用深沉的胸声来保证他
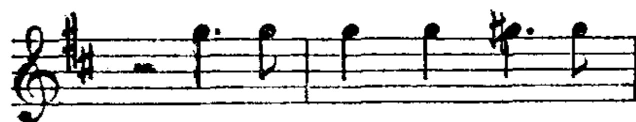
① 在彼得版中不存在这个问题，著名的莱因涅克(Reinecke)钢琴改编本中也不存在这个问题。——译者

们对欢乐来临的确信(不幸的是他们常常会这样做)，却需要用柔和而带有预感性的声调开始唱这一段。这种声调继续到乐队的crescendo，独唱者也要同乐队一起渐强。

小节810。这里的速度可变得快些，可达♩=112左右。演奏poco adagio一段时一个4分音符大约相当于前面的一个小节。这使听者获得安息的印象，而速度没有临时脱节之感。合唱队女高音的装饰音可这样处理:



小节832。这是第二次poco adagio，其速度不变，合唱队用同样的速度唱出八度跳越，歌词是Menschen。独唱演员用精力充沛的强度唱出



Al- le Men- schen al le

在末一个8分音符之后，四个独唱者同时换一口气，然后用piano开始唱复纵线后面的附点2分音符，逐步crescendo以达歌词“Menschen”。当唱到“werden Brüder”时，要求用特别热情和加重的语气来唱。
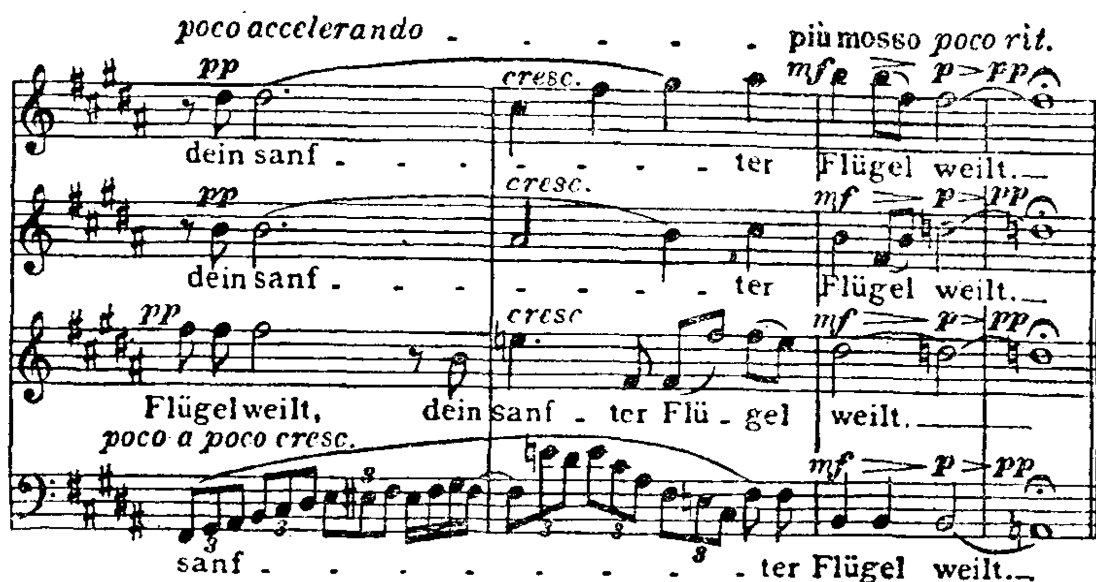
瓦格纳对于下一段男高音华采乐句所建议的简化唱法和上文谈到他关于男中音独唱的改动建议一样，我实在不敢赞同。音乐会组织者必须选择一位能照原谱唱出这困难乐句的男高音，他又要能熟练地控制其音质，在第一小节使自己处于女低音之下，至第二小节才又挺身而起。另一个方面，一定要很好地处理呼吸。上方三声部都不可能把“Sanf”一口气唱完。在同一音节中停下来

换一口气是丑恶和不艺术的，所以我在女低音声部去掉一条连线，重复一个词儿，如上例所示，例中也显示了我认为必需增添的一些表情记号和术语。

我在末四小节所添写的 poco accelerando 和 più mosso 是和这段华采乐句自由自在的性格一致的，这样演唱，乐句便不为呼吸所打断。女高音歌手最大的困难在于如何避免唱高音 B 时发出尖叫，而应当用文雅的 *mf* 把它唱出，然后以柔和的音调唱“-gel”，这显然是贝多芬的意图，也是音乐上所不可少的，尽管从朗诵的观点来看并不恰当。

柏林有一位歌唱家爱弥丽·赫楚格夫人（Frau Emilie Her-

* 有技巧的歌唱家能够在两个升 F 之间吸气而不被听众觉察。



zog)，她唱这一段独唱是无可比拟的。

小节833以后，伴奏乐器应标*pp*以代*p*。在小节842的延长音上，要注意令单簧管与大管跟唱者同时停止。指挥应在一定程度上与歌手一同呼吸，使他们不会在乐队的延长音上停下来。在短时间停顿之后，poco allegro stringendo 以最柔和的声音开始。

小节851。在 prestissimo 处木管乐器再开始加倍使用。这里能有两支短笛就更好。对于这个无限狂欢的乐段，其速度不必再以节拍器标记为准则，而应以指挥的深刻感受和歌唱者能在最快的速度下把歌词唱清楚为准则。洪大的力，但不出现无节制的嘈音！——这应该是全体演员必须紧记在心的目标。

小节878和879。第二和第四圆号把各个F吹低八度。小节905同此。

小节916。maestoso 乐段应以8分音符为一拍，其时值相当于前一段的整个小节。♩=60可能是正确的，而原谱上的♩=60是不可能的。

Fortissimo 要全力以赴，而突然在歌词"Elysium"处变成 pia-

no。这非常重要，同时又非常困难。反复练习有绝对必要，特别是合唱队。哪怕是最优秀的合唱队，也要反复练习。

弦乐器用分弓拉奏各个32分音符，不断地逐渐crescendo。

在这3/4拍乐段的末尾又有一次强烈的crescendo，合唱队简短尖锐地唱出“-funken”这个词，壮丽的乐队全奏发出最后一声欢乐的呼喊，结束这首宏伟的巨著。